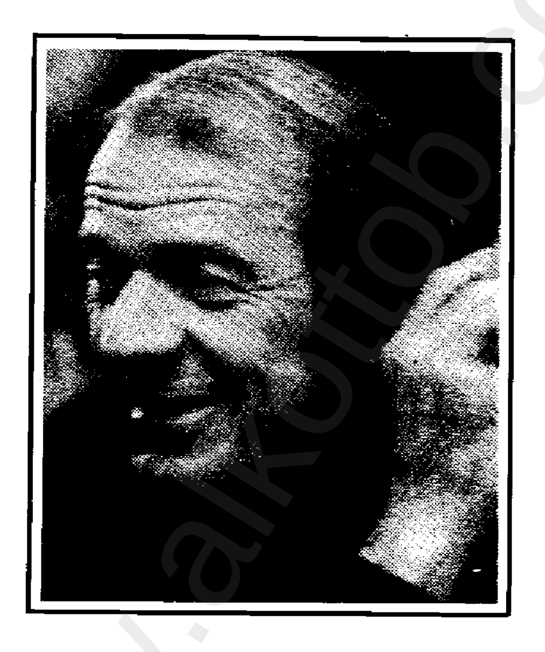
الصورة - الحركة

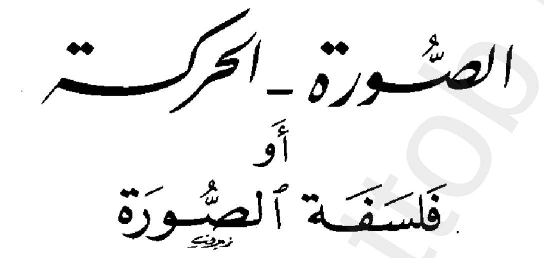
أو فلسفة الصورة

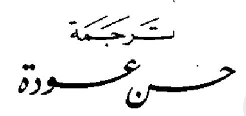


الفن السابع ١٧
منشورات وزارة الثقافة
المؤسسة العامة للسينما

تأليف: جيل دولوز
ترجمة: حسن عودة

جيل دولوز





منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما

دمشق- ١٩٩٧

العنوان الأصلي للكتاب :

COLLECTION "CRITIQUE"

GILLES DELEUZE

CINÉMA 1

L'IMAGE-MOUVEMENT

LES ÉDITIONS DE MINUIT

الصورة - الحركة، أو، فسلفة الصورة = L'image mouvement/ جيل دولوز؛ ترجمة حسن عودة . - دمشق : وزارة الثقافة، ١٩٩٧ . - ٢٨٨ ص؛ ٢٤سم . - (الفن السابع؛ ١٧).

١- ٤٣٠١ر٧٩١ دول ص ٢- العنوان ٣- العنوان الموازي
٤- دولوز ٥ - عودة ٦- السلسلة
مكتبة الأسد

الايداع القانوني: ع - ١٣٣٠ / ٩ / ١٩٩٧

الفن السابع
« ١٧ »

مقدمة

ليست هذه الدراسة تاريخاً للسينما، وإنما صنافة، محاولة في تصنيف الصور والدلالات، ولكن هذه الجزء من الدراسة ركّز على تحديد العناصر، عناصر جزء واحد من التصنيف.

لقد استندنا غالباً إلى عالم المنطق الأمريكي بيرس Peirce(١٨٣٩ - ١٩١٤)، ذلك لأنه وضع تصنيفاً عاماً للصور والدلالات، هو من دون ريب الأكثر كمالاً والأشد تنوعاً. إنه على غرار تصنيف ليني Linnéفي التاريخ الطبيعي، وأكثر من ذلك أيضاً، على غرار لوحة ماندلييف Mendeleievفي الكيمياء. لقد طرحت السينما وجهات نظرها حول هذه المسألة.

ثمة مقاربة أخرى ليست أقل أهمية. لقد كتب برغسون كتابه:

المادة والذاكرة عام ١٨٩٦، وكان الكتاب تشخيصاً للأزمة التي اجتاحت علم النفس. لم يعد بالامكان النظر إلى الحركة كحقيقة فيزيائية داخل العالم الخارجي، والنظر إلى الصورة كحقيقة نفسية داخل الشعور. إن الاكتشاف البرغسوني لصورة - حركة، وبصورة أعمق لصورة- زمن، مايزال يحتفظ حتى اليوم بنضارته وثرائه، وليس من المؤكد أننا قد استخلصنا منه كافة النتائج المترتبة عليه. وبالرغم من النقد الموجز جداً الذي وجهه برغسون في وقت متأخر إلى السينما، فما من شيء يمنع من ربط الصورة- الحركة كما نظر إليها بالصورة السينمائية.

لقد عالجنا في هذا الجزء الأول الصورة- الحركة وتنوعاتها، أما الصورة- الزمن فستكون موضوع الجزء الثاني. لقد بدا لنا أن من الممكن

مقارنة المؤلفين السينمائيين الكبار ليس فقط مع الرسامين والمهندسين المعماريين والموسيقيين، وإنما مع المفكرين أيضاً. لقد فكروا من خلال الصورة- الحركة والصورة- الزمن بدلاً من أن يفكروا من خلال المفاهيم والتصورات. غير أن المقدار الهائل من الضعف ومن عدم الكفاءة في الانتاج السينمائي ليس اعتراضاً على ذلك. فهو هنا ليس أسوأ منه في أي مكان آخر، بالرغم من نتائجه الاقتصادية والصناعية الفادحة. ولكن المؤلفين السينمائيين العظام هم فقط أكثر قابلية للجرح والتثبيط من غيرهم، وما من شيء أسهل من إحباطهم والحؤول دون انجازهم لأعمالهم، وتاريخ السينما حافل بقائمة طويلة من الشهداء. إن السينما لم تكن أقل إسهاماً في تاريخ الفن والفكر من غيرها من الفنون، وفي ظل أشكال مستقلة فريدة لا تضاهى، ابتكرها هؤلاء المؤلفون وقاموا بنشرها رغم كل شيء.

إن غاية هذا الكتاب لن تعدو أن تكون إشهاراً وتوضيحاً بالأمثلة والشروح لأفلام عظيمة، لا شك أن كل واحد فينا يحمل عنها ذكرى. تأثراً أو إحساساً.

جيل دولوز

الفصل الأول
أطروحات حول الحركة
التعليق الأول لبرغسون

لم يقدّم برغسون أطروحة وحيدة حول الحركة، وإنما قدم ثلاثاً. أما الأولى فهي الأكثر ذيوعاً، حتى لتوشك أن تحجب عنا الأطروحتين الأخريين، رغم أنها ليست سوى مدخل إليهما. وتبعاً لهذه الأطروحة فإن الحركة لاتمتزج بالمكان الذي اجتازته. فالمكان هو الماضي، والحركة هي الحاضر. إنها فعل الاجتياز، والمكان الذي تمّ اجتيازه قابل للقسمة، وحتى إلى القسمة اللانهائية، بينما لاتقبل الحركة القسمة، أو إنها لاتنقسم من دون تغيير في طبيعتها لدى كل انقسام.

وهذا ما يفترض فكرة أشد تعقيداً: فالامكنة التي تمّ اجتيازها تنتمي بأجمعها إلى مكان واحد متجانس، بينما الحركات ليست متجانسة، ويتعذر ردّها إلى ما هو أبسط منها.

قبل أن تتطور الأطروحة الأولى، فإنها تحتاج إلى إيضاح آخر: فأنت لاتستطيع أن تعيد تأليف الحركة من أوضاع داخل المكان، أو من لحظات داخل الزمان، أعني على هيئة «مقاطع» ساكنة الحركة. إنك لاتقوم بإعادة التأليف هذه من غير أن تقرن بالأوضاع أو اللحظات الفكرة المجردةعن التعاقب، وعن زمن ميكانيكي متجانس شامل، متصور على غرار المكان، والأمر نفسه ينطبق على كل حركة من الحركات. وأنت لوفعلت ذلك، فستفوتك الحركة بطريقتين اثنتين: فمن جهة مهما قرّبت بين لحظتين، أو بين وضعين، فإن الحركة ستحدث دائماً، في المسافة الفاصلة بينهما. ومن دون وعي منك، ومن جهة أخرى، فإنك مهما

قسّمت الزمن وقسّمت أجزاءه، فإن الحركة ستحدث على الدوام ضمن ديمومة عينيّة، فكل حركة، سيكون لهاإذن ديمومتها الخاصة الكيفية. وستواجه حينذاك صيغتين يتعذر ردّ الواحدة منهما إلى الأخرى: «حركة واقعية في ديمومة عينية» و«مقاطع ساكنة + زمن مجرد».

عام ١٩٠٧، وفي كتابه التطور الخلاق تبنى برغسون الصيغة الرديئة التالية: الوهم السينمائي. فالسينما في الواقع، تستخدم معطيين اثنين متكاملين: مقاطع لحظية تسمى الصور، وزمن أو حركة غير شخصية، مطردة، مجردة، غير منظورة، وغير مدركة، تكون داخل الجهاز، بحيث أن حركة الشريط السينمائي غير المرئية، داخل الجهاز تبعث مختلف صور المشهد على التعاقب واحدة بعد واحدة، وعلى الاتصال ببعضها بعضاً. تقدم لنا السينما إذن حركة كاذبة. إنها المثال النموذجي للحركة الكاذبة. وما يثير الفضول حقاً أن برغسون أطلق على وهم الحركة الأشد قدماً اسماً حديثاً («سينمائي»).

يقول برغسون: «إن السينما. في الحقيقة، حينما تعيد تأليف الحركة من مقاطع ساكنة لاتفعل إلا ما فعله الفكر الأشد قدماً (مفارقات زينون)، أو مايفعله الادراك الحسي الطبيعي». وبهذا الخصوص، فإن برغسون يتميز عن الفينومينولوجيا (الظاهراتية) التي أكدت بأن السينما قد أحدثت قطيعة مع شروط الادراك الحسي الطبيعي. يقول برغسون: «نحن نلتقط من الحقيقة الواقعية الجارية أمامنا مناظر شبه آنية، ولما كانت هذه المناظر تحمل الخصائص التي تتميز بها هذه الحقيقة الواقعية، كان لابد من نظمها في سلك صيرورة مجردة. أي صيرورة وحيدة الشكل وغير مرئية، موضوعة في صميم جهاز المعرفة، وما ذلك إلا لمحاكاة ما في هذه الصيرورة نفسها من خصائص مميزة. فالادراك الحسي والادراك العقلي واللغة تسير على العموم في هذا الطريق. وسواء أفكرنا في الصّيرورة، أم عبّرنا عنها بالألفاظ، أم أدركناها حسياً، فإننا لانفعل في جميع الأحوال إلا شيئاً واحداً، وهو تحريك جهاز سينمائي داخلي. وخلاصة القول: إن آلية معرفتنا العادية ذات طبيعة سينمائية».

ينبغي أن نفهم طبقاً لبرغسون بأن السينما ليست شيئاً سوى العرض والعرض فقط، أي إعادة انتاج وهم ثابت وعام كما لو أننا نقوم باستمرار بما تقوم به السينما دون أن ندرك ذلك ولكن ثمة مسائل عديدة ستطرح حينذاك.

باديء ذي بدء، ألا تكون إعادة انتاج الوهم تصحيحاً له بطريقة من الطرق وهل من الممكن أن تثبت شيئاً ونحن ننتقل من صناعية الوسائل إلى صناعية النتيجة؟ تعمل السينما من خلال الصور الفوتوغرامية (Photogrammes)(١)، أعني أنها تعمل من خلال مقاطع ساكنة (٢٤ صورة/ ثانية، أو ١٨ صورة/ ثانية في البداية). غير أن ما تقدمه لنا السينما وهذا ما نلاحظه غالباً ليس الصورة الفوتوغرامية (Photograme) الثابتة، بل صورة عادية، لاتنضاف إليها الحركة ولاتنجمع معها: فالحركة، على العكس من ذلك، تنتمي إلى هذه الصورة العادية كمعطى مباشر. سيقال: بأن الأمر نفسه يحدث أيضاً بالنسبة إلى الادراك الحسي الطبيعي، غير أن الوهم هنا يجري تصحيحه ابتداء من حدوث الادراك الطبيعي، وذلك من خلال الشروط التي تجعل هذا الادراك ممكناً. بينما يجري تصحيح الوهم في السينما في اللحظة نفسها التي تظهر الصورة لمتفرج يكون خارج الشروط (في هذا الصدد. فإن الظاهراتية على صواب حين افترضت وجود اختلاف في الطبيعة بين الادراك الطبيعي والادراك السينمائي، وهو ما سنراه فيما بعد.) وباختصار: لاتقدم لنا السينما صورة ستنضاف إليها الحركة ولكنها تقدم لنا مباشرة صورة- حركة. تقدم لنا بالتأكيد مقطعاً، ولكنه مقطع متحرك، وليس مقطعاً ساكناً+ حركة مجردة. وما يثير الفضول مرة أخرى هو أن برغسون كان قد اكتشف على الوجه الأكمل وجود مقاطع متحركة أو صور- حركة قبل صدور كتابه التطور الخلاق- وقبل الولادة الرسمية للسينما، وذلك في كتابه المادة والذاكرة الذي ألفه عام ١٨٩٦. واكتشافه الخارق الصورة- الحركة، خارج شروط الادراك الحسي الطبيعي كان قد ورد في المقطع الأول من كتاب المادة والذاكرة. فهل ينبغي الظن بأن برغسون كان قد نسيه بعد عشر سنوات من ذلك، أي حين صدر كتابه: التطور الخلاق عام ١٩٠٧.

---

(١) Phptogramme: الصورة الواحدة الثابتة من سلسلة الصّور الثابتة المتتابعة على الفيلم السينمائي والتي توحي بالحركة عند عرضها على الشاشة (معجم الفن السينمائي).

أم أن برغسون انقاد إلى معالجة وهم آخر جمّد كل شيء في بداياته؟ . نحن نعلم أن الأشياء والأشخاص منقادون دائماً إلى البقاء في الظل، بل عازمون على التخفي في بداية ظهورهم إلى الوجود. وأنى يكون الأمر خلاف ذلك؟ فالأشياء تظهر، والأشخاص يظهرون داخل مجموع ما يزال غير متوافق معهم بعد، مما يضطرهم إلى أن يضعوا في الأولوية ما يمتازون به من خواص مشتركة مع المجموع حتى لا يصبحوا مرفوضين. وما هية شيء لا تتبدى مطلقاً في بدايته، ولكن في وسطه، وضمن مجرى تطوره، وحين تتعزز قواه. هذا ما كان يدركه برغسون أكثر من أي شخص آخر، وهو الذي قد أحدث تحولاً في الفلسفة بطرحه مسألة «الجديد» بدلاً من مسألة «الأبدية». (كيف يكون انتاج شيء جديد وظهوره ممكناً؟). فعلى سبيل المثال، تحدث برغسون عن أن جدّة الحياة ما كان في وسعها أن تظهر في بداياتها الأولى، لأنها كانت مضطرة فعلاً إلى محاكاة المادة. . . أوليس الأمر هو نفسه بالنسبة إلى السينما؟ . ألم تكن السينما في بداياتها مضطرة إلى محاكاة الادراك الحسي الطبيعي؟ وبتعبير آخر: ماذا كان وضع السينما في البداية؟ من جهة كان التصوير يتمّ بكاميرا ثابتة. فاللقطة كانت إذن مكانية، غير متحركة شكلياً. ومن جهة أخرى فإن جهاز التصوير كان مختلطاً بجهاز العرض وكانا يعملان وفقاً لزمن واحد مجرد. غير أن تطور السينما وانتصار طبيعتها الأصلية التي هي الجدّة سيحدث مع المونتاج، ومع الكاميرا المتحركة، ومع انعتاق حرية التصوير الذي انفصل عن العرض. حينذاك ستكف اللقطة عن أن تكون مقولة مكانية لتصبح مقولة زمانية. وسيغدو المقطع متحركاً، وستهتدي السينما بالتحديد إلى الصورة-الحركة التي وردت في المقطع الأول من كتاب المادة والذاكرة.

لابد من الجزم بأن أطروحة برغسون الأولى حول الحركة أشد تعقيداً مما بدت لنا في البداية. فهناك من جهة النقد الموجّه إلى كل محاولات إعادة تأليف الحركة بالمكان الذي تمّ اجتيازه. أي من جمع مقاطع ساكنة آنية مع زمن مجرد. وهناك من جهة ثانية النقد الموجه إلى السينما، التي أدينت في البداية كما لو أنها إحدى تلك المحاولات الايهامية. أو كما لو أنها محاولة لايصال الايهام إلى ذروته. غير أن هناك أيضاً أطروحة برغسون الواردة في كتابه المادة والذاكرة، والمتمثلة في المقاطع المتحركة، والصور الزمنية والتي أرهصت بطريقة نبوئية بالمستقبل، أو بجوهر السينما.

يقدم كتاب التطور الخلاق أطروحة ثانية، وهذه الأطروحة بدلاً من أن تدور كلياً حول وهم الحركة نفسه فإنها تكشف على الأقل عن وهمين مغايرين جداً[1]:

إن الخطأ كـامن على الدوام في محـاولتنا إعـادة تأليف الحـركة الواقـعيـة من لحظات أو من أوضاع ساكنة، رغم أننا نسلّم في العقل بأن الحركة الواقعية متصلة. ومع ذلك تصـادفنا طريقتـان لإعـادة تأليف الحـركة: قديمة وحديثة. بالنسبة إلى القدماء، فإنهم يرجعون الحركة إلى عناصر مدركة بالحس أو بالعقل، إلى أشكال أو أفكار هي نفسـها أزلية وثابتة (صور، مُثل) ولكي نعيد تأليف الحركة لابد لنا من أن نقبض على هذه الأشكال في أقرب نقطة من تحولها من القوة إلى الفعل Actualisa-tion داخل مادة سيّال. وهذه الأشكال أو الأفكار (صور، مثل) تمثل امكانيات أو كمونات لاتنتقل إلى الفعل إلا من خلال تجسّدها في المادة. وبالمقابل فإن ما تقوم به الحركة ليس سوى التعبير عن «ديالكتيك» أشكال، تركيب Synthése مثالي يمنحها نظاماً وقياساً. والحـركة المتصورّة على هذا النحو ستكون إذن انتقالاً منتظماً من شكل إلى شكل آخر، أعني أنها نظام لأوضـاع وللحظات ممتازة وبارزة. مثلما يحدث في الرقص. والمفروض أن هذه الأشكال أو الأفكار (الصور، المثل) تحدد الخصائص المميزة لدور زمني بالتعبير عن ماهيته، وأما ما يتبقى من خصائص هذا الدور فهو مستغرق في حركة الانتقال من صورة إلى أخرى. وهو انتقال عديم

(١) بالنسبة إلى الوهم الأول: فإن العقل يقتصر على أن يلتقط بين حين وآخر من صيرورة المادة صوراً آنية وثابتة. وهكذا ينفصل عن الديمومة ما يهمنا من اللحظات. وما نلتقطه منها على طول مجراها. ونحن لانحتفظ إلا بهذه اللحظات. ولكن إذا لم ننظر إلى الحقيقة الواقعية، فيما نحن نفكر في طبيعتها إلا بحسب ما تقتضيه مصلحتنا العملية، عجزنا عن إدراك التطور الحقيقي، والصيرورة الأصلية، فلم نلمح في الصيرورة إلا حالات وفي الديمومة إلا لحظات حتى إذا تكلمنا عن الديمومة والصيرورة لم نفكر إلا في شيء آخر غيرهما. ذلك هو أبرز الوهمين اللذين تكشف عنهما الأطروحة الثانية، وهو يقوم على الاعتقاد أن في وسع المرء أن يفكر في غير الثابت بواسطة الثابت، وفي المتحرك بواسطة الساكن.
أما الوهم الثاني فهو يرجع مع الأول إلى أصل واحد، وهو ينشأ عن كوننا ننقل إلى مجال التفكير النظري طريقة لاتصلح إلا للعمل. فكل فعل يهدف إلى الحصول على شيء يشعر المرء أنه يفتقر إليه، أو إلى إبداع شيء لم يوجد بعد فهو إذن، بهذا المعنى يسدّ فراغاً، وينتقل من الفراغ إلى الملاء، ومن الغيبة إلى الحضور، ومن اللاواقعي إلى الواقعي. فنحن مغموسون في الوجود الواقعي لانستطيع الخروج الذي نبحث عنه، ولكن إذا كان هذا الوجود الواقعي غير الوجود الذي نبحث عنه فإننا نتكلم عن غيبة الثاني حين نلاحظ حضور الأول. وهكذا نعبر عما لدينا تبعاً لما نريد الحصول عليه. هذا الوهم الثاني مثله مثل الأول يرجع العادة المستقرة التي يكتسبها عقلنا خلال قيامه بإعداد ما يحتاج إليه من العمل للتأثير في الأشياء فكما نمر بالساكن للانتقال إلى المتحرك، كذلك نستخدم الخلاء للتفكير في الملاء. (المترجم).

الخطورة بذاته. فنحن إذن نسجل الحد النهائي أو النقطة القصوى، ونجعلها لحظة جوهرية. وهذه اللحظة التي تحتفظ بها اللغة للتعبير عن مجموع الظاهرة يتحمل العلم مؤونة تحديد خواصها. يعتقد العلم القديم أنه لايعرف موضوعه معرفة كافية إلا عندما يتهيأ له تسجيل لحظات ممتازة، يزعم أنها جوهرية. فهو علم ستاتيكي، لأنه لايحسب للزمان حساباً. في حين أن العلم الحديث ليس لديه لحظة ممتازة أو جوهرية، وهو ينظر إلى موضوعه في كل لحظة من لحظات حركته. أو في أية حركة منها لاعلى التعيين.

لقد قامت الثورة العلمية الحديثة على إرجاع الحركة ليس إلى لحظات بارزة أو مفضلة بل إلى أي لحظة من اللحظات. وأولت كل لحظة من لحظات الحركة اهتماماً واحداً. وإذا ما سلّمنا. بإعادة تأليف الحركة، فلا يتم إعادة تأليفها انطلاقاً من عناصر صورية مفارقة «أوضاع»، ولكن انطلاقاً من عناصر مادية ماثلة «مقاطع». وبدلاً من القيام بتركيب Synthése للحركة مدرك بالعقل، حسب طريقة القدماء، فسيجري إخضاع هذه الحركة إلى تحليل مدرك بالحس. على هذا النحو تكوّن علم الفلك الحديث من خلال تحديده للعلاقة بين المحور الكبير لمدار الكوكب وبين الزمان اللازم لقطعه. (كبلر)، و علم الفيزياء الحديث بربطه المسافة التي يقطعها الجسم الساقط بالزمان الذي يستغرقه سقوطه (غاليله) وعلم الهندسة الحديثة باطلاقه معادلة منحنٍ مستوٍ مرسوم بحركة نقطة على مستقيم متحرك، وتحديد العلاقة التي تربط المسافة المقطوعة على المستقيم المتحرك بالزمان المستغرق في قطعها (ديكارت) وأخيراً علم الحساب المتناهي الصغر حين وضع في اعتباره المقاطع التي تقبل التقارب بشكل لامتناهٍ (نيوتن، لايبنز) وهكذا، ففي كل مكان، يحلّ التعاقب الميكانيكي لكل اللحظات محل النظام الديالكتيكي للأوضاع والصور «بحيث يتعيّن علينا تعريف العلم الحديث بما يتميز به على الخصوص من توق إلى اتخاذ الزمان متغيراً مستقلاً».

تمثل السينما، في الحقيقة، المولود الأخير لهذه السلالة من أوهام الحركة التي كشف برغسون النقاب عنها. فإذا ما تصورنا مجموعة من وسائل النقل (قطار، سيارة، طائرة) وفي موازاتها مجموعة من وسائل التعبير (غرافيك- تصوير- سينما) فستبدو لنا الكاميرا السينمائية كما لو أنها أداة تحويل أو بالأحرى كمعادا

عام لحركات وسائل النقل. على هذا النحو بدت الكاميرا في أفلام ويندرز Wenders. وحين نتساءل حول فترة ما قبل تاريخ السينما نجد أنفسنا وقد وقعنا في اعتبارات ملتبسة. ذلك لأننا لانعلم إلى أين نرجع ولاكيف نحدد السلالة التكنولوجية التي تنتمي إليها. يمكننا أن نتذرع بالظلال الصينية، أو بأساليب العرض الأكثر قدماً غير أن الشروط التي حددت نشأة السينما، في الواقع، هي: ليس التصوير وحده، بل التصوير الآني (فتصوير الوضعات الثابتة «البوزات» ينتمي إلى سلالة أخرى.)، تساوي البعد بين الصور الآنية الملتقطة، نقل هذا التساوي في البعد إلى قاعدة تشكل «الفيلم». (أديسون وديكسون هما اللذان ابتكرا تخريم الفيلم لتحريك الصورة بصورة منتظمة). آلية لسحب الفيلم وتحريك الصور صورة صورة (مخالب جر الصور من ابتكار لوميير). بهذا المعنى فإن السينما تمثل المنظومة التي تعيد تأليف الحركة تبعاً لكل اللحظات، أي تبعاً للحظات متساوية البعد تمّ اختيارها بطريقة تعطي الانطباع باستمرارية الحركة. وكل منظومة أخرى تعيد تأليف الحركة عبر أوضاع معروضة بطريقة تمرير بعضها بالبعض الآخر، أو عبر تبديلها، هي غريبة عن السينما. ونحن نتبين ذلك حين نحاول تعريف الرسوم المتحركة: فإذا ما انتسبت كلياً إلى السينما، فذلك لأنها لم تعد تقدم وضعاً ثابتاً (بوزاً) أو شكلاً ناجزاً، ولكنها تقدم شكلاً هو قيد التشكل والانهدام، عبر حركة الخطوط والنقاط الملتقطة في كل لحظة من لحظات مسيرته المتعاقبة. إن الرسوم المتحركة، في الواقع ثعود إلى الهندسة الديكارتية، وليس إلى الهندسة الاقليدية، لأنها لاتقدم لنا شكلاً مرسوماً في لحظة وحيدة، ولكنها تقدم استمرارية الحركة التي ترسم الشكل.

لنعد إلى ما قبل تاريخ السينما، وإلى المثال الشهير عن عدو الفرس، فإذا مانظرنا إلى هذا العدو في إحدى اللوحات المرسومة، رأينا بأعيننا أن له بخاصة موقفاً أو وضعاً متميزاً أو جوهرياً. أو بالأحرى مجملاً. كأن هذا الوضع صورة تشع على طول فترة بأسرها، وتملأ على هذا النحو زمان العدو. وأما التصوير الآلي أو فن الرسوم المتحركة فيعزل كل لحظة من اللحظات ويضعها في مستوى واحد، بحيث يتجزأ عدو الفرس في هذه الحالة، ويتوزع على أكبر عدد من المواقف المتعاقبة بدلاً من أن يتجمع في موقف واحد متلألىء في إحدى اللحظات الممتازة، ومضيء للفترة بأسرها.

مع ذلك، فإن السينما تتغذى- كما يبدو، على لحظات ممتازة مفضلة. فكثيراً ما يقال بأن إزنشتاين اقتبس حركات فريدة وبارزة، أو بعض آنات التأزم الحادة، وصنع منها موضوعاً للسينما في غاية الاتقان. وهي نفسها التي سماها «بالمشجي» المثير للانفعال الحاد. لقد اختار لسعات وصرخات، ودفع بمشاهد الفيلم إلى ذروة الإثارة. واضعاً إياها في تصادم مع بعضها بعضاً. ونحن هنا لانسجل عليه أي اعتراض.

غير أن المفهوم تغير كلياً. فاللحظات المفضلة أو البارزة التي يقف عندها ايزنشتاين. أو أي مؤلف آخر، هي لحظات ما من الزمان، وببساطة، فإن اللحظة التي هي أية لحظة لا على التعيين، والتي يهتم بها ايزنشتاين يمكن أن تكون مألوفة أو متفردة، عادية أو بارزة. وحين يختار ايزنشتاين لحظات ممتازة أو بارزة فإن هذا لا يمنعه من أن يقتبسها من تحليل ماثل في الحركة، وليس مطلقاً من تركيب مفارق. فاللحظة البارزة أو المتفردة لدى ايزنشتاين تظل لحظة ما بين غيرها من اللحظات. وهذا هو الفارق نفسه بين الديالكتيك الحديث الذي استند إليه ايزنشتاين وبين الديالكتيك القديم. فالقديم يمثل نظاماً لأشكال (صور، مثل) مفارقة تنتقل من الكمون إلى الفعل داخل حركة، فيما يهتم الديالكتيك الحديث. بإنتاج الجديد، وبالمقابلة بين نقاط متفردة ماثلة في الحركة نفسها. وعليه فإن هذا الخلق للتفرّدات (القفزة النوعية) يتم عبر تراكم المألوفات والعاديات (التراكم الكمي) بحيث أن اللحظة الفريدة أو المتميزة مقتطعة من لحظة ما من الزمان، وهي نفسها لاعادية ولامألوفة. لقد أوضح ايزنشتاين نفسه بأن «المشجي» قد افترض «العضوي» كمجموع متعضٍّ للحظات ما لا على التعيين.

إن اللحظة التي هي أية لحظة لا على التعيين لدى ايزنشتاين هي المتساوية البعد عن لحظة أخرى، وهكذا دواليك، وإذن فنحن نعرّف السينما على أنها المنظومة التي تعيد تأليف الحركة من خلال ردها إلى أية لحظة من اللحظات، ولكن الصعوبة تبرز هنا: تُرى أية أهمية لمثل هذه المنظومة؟ من وجهة نظر العلم فإن أهميتها ضئيلة جداً، وذلك لأن الثورة العلمية ليست شيئاً سوى التحليل. فإذا

ماكان ضرورياً ردّ الحركة إلى أية لحظة من اللحظات من أجل أن نقوم بتحليلها، رأينا بصعوبة الأهمية التي يمثلها تركيب Synthése، أو إعادة تأليف قائمة على مبدأ التحليل نفسه، اللهم ما عدا أهمية توكيدية غامضة- ولهذا فإنه لا ما ريي MAR-EY ولا لوميير LUMIERE كانا واثقين فعلاً باختراع السينما. هل كان للسينما على الأقل أهمية فنية؟ ليس هذا أكثر وضوحاً، مادام الفن قد احتفظ بحقوق انتاج أعلى تركيب للحركة، وظل مهتماً بموقف واحد متلألىء في إحدى اللحظات الممتازة، مضيء للحركة الواقعية بأسرها، وبأشكال كان العلم قد طرحها ها نحن إذن أمام الوضع الملتبس نفسه للسينما «كفن صناعي». غير أن هذا ليس فناً وليس علماً.

مع ذلك، فإن أبناء عصرنا كانوا سريعي التأثر والاستجابة لهذا التطور الذي بزّ كافة الفنون، وغيّر من وضع الحركة حتى في الرسم، ولسبب أقوى، فإن الرقص والباليه وفن الايماء Le Mime قد تخلّت عن الأشكال والأوضاع، البوزات الساكنة والمتزنة، كي تطلق حرية قيم اللاتوازن واللارصانة، والتي أرجعت الحركة إلى كل اللحظات. وعبر ذلك فقد غدا لرقص والباليه والايماء أفعالاً تستطيع الاستجابة للوقائع والمواقف الطارئة في وسط مجرى الحركة، أي لتوزيع اهتمامها على نقاط مكانٍ، أو على لحظات حدث. لقد تواطأت كل هذه الفنون مع السينما. ومنذ أن أصبحت ناطقة فإن السينما ستغدو قادرة على أن تصنع من الكوميديا الموسيقية، أحد أجناسها الكبرى، وذلك مع «الرقص- الفعل» Danse-action لفريد استير الذي يدور في أي مكان من الأمكنة، في وسط الشارع، وبين السيارات، وعلى امتداد رصيف. لقد كان شارلي شابلن، فيما سبق، في مرحلة السينما الصامتة قد انتزع الايماء من فنّ البوزات والوضعات ليجعل منه «ايماء- فعل» Mime action. وقد ردّ ميتري Mitry على أولئك الذين لاموا شارلو (شابلن) على قيامه باستخدام السينما لا بخدمتها، بأن شارلو أعطى للإيماء أسلوباً جديداً، وظيفة مكانية وزمانية، استمرارية مبنية على كل لحظة، استمرارية لم تعد تتحلل إلا ضمن عناصرها الماثلة فيها والبارزة، بدلاً من أن تقوم على أشكال متجسدة مسبقاً.

لقد أثبت برغسون بقوة أن السينما تنتمي كلياً إلى هذا التصور الحديث عن الحركة، غير أنه انطلاقاً من هذه النقطة، يبدو أن برغسون تردد في اختيار أحد طريقين: يقود أحدهما إلى أطروحته الأولى (تصور الديمومة على غرار المكان)، وأما الثاني فإنه يطرح بالمقابل مسألة جديدة. وتبعاً للطريق الأول فإن التصورين القديم والحديث عن الحركة يمكن أن يكونا مختلفين جداً من وجهة نظر العلم، ولكنهما ليسا، على وجه التقريب، أقل تطابقاً في نتائجهما. فهما سيّان، في الواقع، في إعادة تأليف الحركة. سواء من أوضاع أزلية أم من مقاطع ساكنة: وفي كلتا الحالتين تفلت الحركة من أيدينا، لأننا نمنح لأنفسنا كلاً، مفترضين بأن «الكل مُعطى[١]» غير أن الحركة لاتحدث إلا إذا لم يكن الكل معطى، ولاقابلاً لأن يكون معطى: فحالما يُعطى الكل[١]، سواء ضمن نظام أزلي من الأشكال والوضعيات، أم داخل مجموع أيٍّ كان من اللحظات، حينذاك، لايعود الزمن سوى صورة الأزلية، أو محصلة لمجموع اللحظات، ولايعود هناك من مكان للحركة الواقعية.

ثمة طريق آخر، يبدو أنه انفتح لبرغسون، فإذا كان التصور القديم لإعادة تأليف الحركة يتوافق فعلاً مع الفلسفة القديمة التي عمدت إلى التفكير في الأزلي، فإن التصور الحديث، أو العلم الحديث يستدعي فلسفة أخرى. فحين نعيد تأليف الحركة إلى أي كان من اللحظات لا على التعيين، يتوجب علينا أن نصبح قادرين على التفكير في انتاج الجديد، أعني البارز والمتفرد، في لحظة ما من تلك اللحظات. إنه تحوّل كلي في الفلسفة، وهو ما نوى برغسون أن يقوم به في النهايةَ: أن يعطي للعلم الحديث الميتافيزيك الذي يناسبه والذي ينقصه، كما لو أن نصفاً يحتاج إلى نصفه الآخر. ولكن هل يسعنا التوقف في هذا الطريق؟ هل يجوز لنا أن ننكر حقيقة أن الفنون لاتملك القيام بهذا التحول؟ وأن السينما ليست عاملاً أساسياً في هذا المقام؟ وحتى أنها لاتملك دوراً تلعبه في ولادة وتشكل هذا الفكر الجديد، هذه الطريقة الجديدة في التفكير؟. ها إن برغسون لم يعد يكتفي بتأكيد أطروحته الأولى حول الحركة. ورغم أن أطروحته الثانية عن الحركة تتوقف في مكان ما من الطريق فإنها تتيح تقديم وجهة نظر عن السينما التي سوف لن تعود الجهاز المتقن لتقديم الوهم الأشد قدماً، بل، على العكس الجهاز المتقن لتقديم الواقع الجديد.

---

(١) لأن الكل ينبجس في كل لحظة بصورة جديدة، ويخلع على الحوادث شيئاً من جدّته (المترجم).

وها هي ذي الآن أطروحة برغسون الثالثة عن الحركة، والواردة في كتابه التطور الخلاق، ونحن لو حاولنا إعطاءها صيغة فجة فسنقول: ليست اللحظة مقطعاً ساكناً للحركة وحسب، ولكن الحركة مقطع متحرك للديمومة، وأعني بالديمومة الكل أو كل. وهذا مايفترض بأن الحركة تعبر عن شيء ما أكثر عمقاً، ألا وهو التغير داخل الديمومة، أو داخل الكل. وأن تكون الديمومة هي التغير، وهو مايشكل جزءاً من تعريفها نفسه، فإنها تتغير ولا تكف عن التغير. إن المادة، على سبيل المثال، تتحرك، ولكنها لاتتغير، وعليه فإن الحركة تعبر عن تغير داخل الديمومة أو داخل الكل، وهذا ما يطرح أمامنا مشكلة: فمن جهة، التعبير عن التغير، ومن جهة ثانية هذا التطابق كل- ديمومة.

إن الحركة هي الانتقال في المكان وعليه ففي كل مرة يحدث انتقال لأجزاء في المكان، يحدث أيضاً تغير نوعي في الكل. وقد أعطى برغسون أمثلة متعددة على ذلك في كتابة المادة والذاكرة. ثمة حيوان يتحرك، ولكن حركته ليست من أجل لاشيء. إنها من أجل الطعام، أو من أجل الهجرة... الخ. سيقال بأن الحركة تفترض فرق الجهد وتقصد إلى تعويضه، فإذا ما وضعت في اعتباري أجزاء أو أمكنة مجردة آ و ب فإني لاأفهم الحركة التي تذهب من الواحد إلى الآخر، ولكنني أكون في آ جائعاً، وفي ب يوجد الطعام. فحين وصلت إلى ب وأكلت، فإن ما تغير ليس حالتي وحسب، وإنما حالة الكل الذي يضم في داخله آ و ب وجميع ما كان موجوداً بينهما. مثال آخر: حين تجاوز أخيل السلحفاة في السباق فإن الذي تغير هو حالة الكل الذي يضم السلحفاة وأخيل والمسافة الفاصلة بينهما. فالحركة تحيل دائماً إلى تغير. والهجرة تحيل إلى تقلبات الفصول. وليس ذلك بأقل صواباً فيما يخص الأجسام. فسقوط جسم يفترض وجود جسم آخر يجتذبه. وهذا السقوط يعبر عن تغير في الكل الذي يضم الجسمين معاً. وحين تتخيل ذرات صرفة فإن حركاتها التي تدل على فعل متبادل فيما بين كافة أجزاء المادة التي تحتويها تعبر بالضرورة عن تبدلات، عن اضطرابات، عن تغيرات في الطاقة داخل الكل. إن ما اكتشفه بيرغسون فيما وراء الانتقال إنما هو التذبذب والإشعاع، وخطؤنا نحن كامن في الاعتقاد بأن ما يتحرك ليس سوى عناصر خارجية ما في خواص الأجسام. غير أن الخواص الخارجية نفسها هي محض اهتزازات تتغير في الوقت نفسه الذي تتحرك فيه العناصر الداخلية المتخيّلة.

في كتابه التطور الخلاق قدم برغسون مثالاً مشهوراً، مايزال يثير دهشتنا. يقول برغسون: «إذا أردت أن أعد لنفسي كوباً من الماء المحلى بالسكر، وجب علي أن أنتظر حتى يذوب السكر فيه» من الغرابة أن يبدو برغسون ناسياً بأن حركة الملعقة تسرّع في هذا الذوبان. ولكن ما الذي يريد قوله في المقام الأول؟ إن حركة الانتقال التي تفكك جزيئات السكر وتجعلها معلقة في الماء تعبّر هي نفسها عن تغير في الكل، أعني في محتوى الكأس. عن نقلة نوعية من حالة الماء الذي يوجد في داخله سكر، إلى حالة الماء المحلّى. فلو حركتُ الملعقة فإنني أسرّع الحركة. ولكنني أغير أيضاً الكل الذي يضم الآن الملعقة. فالحركة المتسارعة تستمر في التعبير عن تغير الكل. «إن ما يدرسه علما الفيزياء والكيمياء من حركة الكتل والجزيئات الحادثة على السطح تكون نسبته إلى الحركة الحيوية الجارية في الأعماق، والتي هي تحول لاانتقال، كنسبة الموقف الذي يكون فيه المتحرك، إلى حركته في المكان.» يقدم برغسون إذن في أطروحته الثالثة التناظر التالي:

$$\frac{\text{مقاطع ساكنة}}{\text{حركة}} = \frac{\text{حركة كمقطع متحرك}}{\text{تغير نوعي}}$$

في هذا التباين بين شطري التناظر فإن الشطر الأول على اليمين يعبر عن وهم والشطر الثاني على اليسار يعبر عن واقع (حقيقة).

ما يريد برغسون أن يقوله، ولاسيما مع كأس الماء المحلى بالسكر، هو أن انتظاري يعبر عن ديمومة تمثل حقيقة عقلية وروحية. ولكن ما الجدوى في أن تكشف هذه الديمومة الروحية عن نفسها ليس بالنسبة إلي فقط، بل وبالنسبة إلى الكل الذي يتغير؟. يقول برغسون: ليس الكل معطى، وليس قابلاً لأن يكون معطى (وخطأ العلم الحديث، مثله مثل العلم القديم يكمن في أنه يجعل الكل معطى، بطريقتين اثنتين). ثمة عديد من الفلاسفة تحدثوا فيما سبق عن أن الكل ليس معطى وليس قابلاً لأن يكون معطى: واستخلصوا بناء على ذلك خلاصة مفادها أن الكل مفهوم مجرد من المعنى. غير أن خلاصة برغسون مختلفة جداً: فإذا

لم يكن الكل قابلاً لأن يكون معطى فذلك لأنه هو المنفتح على الدوام، ولأنه يختص بالتغير دونما انقطاع، أو بخلق شيء جديد ما. وباختصار فهو مختص بالاستمرار.

«إن ديمومة العالم وفسحة الإبداع التي يمكن أن يكون لها محل فيه لاتؤلفان إلا شيئاً واحداً.»[1] بحيث أننا، في كل مرة، نجد أنفسنا أمام ديمومة، أو في داخل ديمومة، فسيمكننا الجزم بوجود كل يتغير، وأن هذا الكل منفتح في اتجاه ما. نحن نعرف جيداً بأن برغسون قد أظهر الديمومة كمماثل للشعور. غير أن دراسة مستفيضة قادته إلى استخلاص أن الشعور لايوجد إلا منفتحاً على كل، ومتزامناً مع انفتاح كل. والأمر نفسه بالنسبة إلى الحي (الإنسان)، فحينما قارن برغسون بين الحي وبين كل، أو بين الحي وبين العالم بأسره، بدا وكأنه استعاد المقارنة الأشد قدماً. ومع ذلك فقد قلب حدودها كلياً، ذلك لأنه إذا كان الحي كلاً، وبالتالي مماثلاً للعالم كله فليس ذلك من جهة كونه عالماً صغيراً، مغلقاً، على افتراض أن الكل مغلق، بل على العكس من ذلك. باعتبار أنه منفتح على عالم. وأن العالم، الكون نفسه هو المنفتح. «فحيثما يكن شيء حي يكن هناك في مكان ما سجل مفتوح يسجل فيه الزمان آثاره»[2].

إذا كان لابد من تعريف للكل، فإننا سنعرفه من خلال الاضافةRelation ذلك أن الإضافة ليست خاصية من خواص الموضوعات (الأجسام، المواد). إنها على الدوام خارجية بالنسبة لحدود الموضوعات. كما أنها ملازمة للمنفتح. وهي تمثل وجوداً روحياً أو ذهنياً. إن الإضافات لاتنتمي إلى الموضوعات. وإنما إلى الكل، شرط أن لانخلط بينه وبين مجموع مغلق من الموضوعات. فمن خلال الحركة داخل المكان تغيّر الموضوعات داخل مجموع موقعها على التبادل، غير أنه من خلال الإضافات فإن الكل يتحول أو يغيّر كيفيته. وهكذا يمكننا القول بأن الديمومة نفسها أو الزمن يمثلان كل الإضافات.

١ - التطور الخلاق ص٣٢٠.

٢ - التطور الخلاق ص١٥

لاينبغي أن نخلط الكل أو «الكلات» (ج كل) مع المجاميع. فالمجاميع مغلقة وكل ما هو مغلق، فهو مغلق صناعياً. والمجاميع هي على الدوام مجاميع أجزاء، أما الكل فليس مغلقاً، وإنما منفتح، وليس له أجزاء، مادام لاينقسم من دون تغير في طبيعته لدى كل مرحلة من مراحل تقسيمه. «فالكل الحقيقي اتصال غير منقسم»[1]. إن الكل ليس مجموعاً مغلقاً بالتأكيد، وليس معزولاً على الاطلاق، وهذا ما يبقيه منفتحاً في اتجاه ما. كما لو عبر سلك دقيق يربطه ببقية العالم. إن كأس الماء يمثل بالتأكيد مجموعاً مغلقاً يضم داخله أجزاءه الماء والسكر، وربما الملعقة. ولكن ذلك ليس هو الكل، فالكل يتكوّن ولايكفّ عن التكون في بعد آخر من دون أجزاء، كما لو أنه ذلك الذي ينقل المجموع من حالة نوعية إلى أخرى، أو أنه الصيرورة الخالصة التي لاتتوقف، والتي تمر عبر هذه الحالات النوعية. وبهذا المعنى يكون الكل روحياً أو ذهنياً. «فكأس الماء والسكر، وسيرورة ذوبان السكر في الماء هي بالتأكيد تجريدات. أما الكل الذي تقتطع منه حواسي ولاسيما ذهني هذه التجريدات فإنه يتنامى على غرار الشعور»[2]. يبقى أن هذا الاقتطاع المصطنع لمجموع أو لمنظومة مغلقة ليس وهماً محضاً، بل هو ثابت بالتأكيد. وإذا كان من المستحيل قطع الصلة التي تربط كل شيء بالكل (هذه الصلة المتّسمة بأنها مفارقة، والتي تعيد ربط الموضوع بالمنفتح) فمن الممكن على الأقل، أن تغدو هذه الصلة ممتدة متطاولة إلى اللانهاية. ذلك أن تعضي المادة يجعل ممكناً وجود المنظومات المغلقة والمجاميع ذات الأجزاء المحدَّدة. وامتداد المكان يجعلها ضرورية. وبشكل أدق فإن المجاميع تكون داخل المكان، بينما يكون الكل أو الكلات داخل الديمومة. أو أنه هو الديمومة بعينها، من جهة كونها لاتكف عن التغير، بحيث أن الصيغتين اللتين تناسبان أطروحة برغسون الأولى تتخذان الآن وضعاً في غاية الدقة: فالصيغة الأولى «مقاطع ساكنة+أزمنة مجردة» تحيل إلى المجاميع المغلقة التي تكون أجزاؤها في الواقع مقاطع ساكنة، وحالاتها المتعاقبة محسوبة في زمن مجرد. والصيغة

١- التطور الخلاق ص٣١

٢- التطور الخلاق ص٣١

الثانية «حركة واقعية ⟵ ديمومة عينية» تحيل إلى كل منفتح هو على الدوام في حالة استمرار. بحيث تكون الحركات مقاطع متحركة تخترق المنظومات المغلقة.

في ختام هذه الأطروحة الثالثة نجد أنفسنا، في الواقع على ثلاثة صعُد:

١) المجاميع أو المنظومات المغلقة التي تتحدّد من خلال موضوعات يمكن ادراكها، أو من خلال أجزاء مميّزة.

٢) حركة الانتقال التي تجري بين داخل هذه الموضوعات، وتغير من وضعها على التبادل.

٣) الديمومة أو الكل، أعني الحقيقة الروحية التي لاتتوقف عن التغير تبعاً لإضافاتها الخاصة.

للحركة إذن وجهان، بمعنى من المعاني. فهي من جهة، ما يحدث بين الموضوعات أو بين الأجزاء. ومن جهة أخرى فهي ما يعبر عن الديمومة أو عن الكل. وما يحدث هو أن الديمومة فيما هي تغير من طبيعتها تتجزأ داخل الموضوعات، وأن الموضوعات فيما هي تتعمق، وبالتالي تفقد حدودها، تتجمع داخل الديمومة. سيقال إذن بأن الحركة ترد الموضوعات (الأجزاء) في منظومة مغلقة إلى ديمومة مفتوحة، وترد الديمومة إلى موضوعات المنظومة التي ترغمها هذه الديمومة على الانفتاح. إن الحركة تعيد الموضوعات (الأجزاء) التي تستقر في داخلها إلى الكل المتغير الذي تعبر عنه. ومن خلال الحركة ينقسم الكل في الموضوعات، وتتجمع الموضوعات في الكل. فالموضوعات أو الأجزاء داخل مجموع يمكن النظر إليها كمقاطع ساكنة، غير أن الحركة تستقر بين هذه المقاطع وترد الموضوعات والأجزاء إلى ديمومة كل يتغير. فهي تعبر إذن عن تغير الكل تبعاً للموضوعات. والحركة نفسها مقطع متحرك للديمومة. وحينئذ يمكننا أن نفهم الأطروحة المعمقة جداً الواردة في المقطع الأول من كتاب المادة والذاكرة: ١) ليس هناك صور لحظية فقط- أي مقاطع ساكنة للحركة. ٢) هناك صور- حركة هي مقاطع متحركة للديمومة. ٣) هناك أخيراً: صور- زمن، أي صور- ديمومة، وصور- إضافة، وصور- حجم، فيما وراء الحركة نفسها.


www.alkottob.com

الفصل الثاني
إطار الصورة . اللقطة
ضبط حدود الإطار[1] التقطيع الفني[2]

١ – لننطلق من التعريفات السهلة جداً، على أن نصححها فيما بعد. نطلق عبارة: ضبط حدود الإطار Cadrage على تحديد منظومة مغلقة، مغلقة نسبياً، تحتوي على كل ما هو ماثل في الصورة: ديكور، شخصيات، اكسسوارات. فالكادر، أو إطار الصورة Cadre إذن هو مجموع من عدد كبير من الأجزاء، أعني من العناصر التي تدخل هي نفسها في أجزاء– مجاميع Sous- ensembles. يمكننا أن نضع لها كشف حساب. بالطبع فإن هذه الأجزاء توجد هي نفسها، في صورة، وهي ما تشكل في رأي جاكوبسون Jakabson موضوعات– إشارات Des objects- Signes، وفي رأي بازوليني «سينيم» Cinémes وهو مصطلح يوحي مع ذلك بمقاربات مع اللغة تبدو غير موفقة (فالسينيمات ستكون على غرار الفونيمات أي الأصوات)، ذلك لأنه إن كان للكادر من نظير، فسيكون في المنظومة المعلوماتية Systéme informatique وليس في المنظومة اللسانية. إن هذه العناصر هي عبارة عن معطيات، تكون كثيرة العدد حيناً ومخفضة العدد حيناً آخر، فالكادر إذن يلازم

---

١) Cadrage : ضبط حدود الصورة: ١- تحديد إطار الصورة بشكل عام -٢- وضع إطار الصورة منطبقاً على فتحة الشباك في آلة العرض أو جهاز التوليف السينمائي.

٢) découpage : التقطيع الفني أو النص الفني: الشكل النهائي للقصة السينمائية وتحتوي على التعليمات الدقيقة والتفصيلات الفنية من حيث وضع الكاميرا أو حركتها وحجم اللقطات وتحديد الانتقالات في كل مشهد وفي كل لقطة.

منحيين اثنين : الإشباع Saturation أو التخفيف Raréfaction، لاسيما وأن الشاشة الكبيرة وعمق المجال Profondeur de champ[1] قد سمحا بمضاعفة أعداد المعطيات المستقلة، إلى درجة أن مشهداً ثانوياً يظهر في مقدمة الشاشة، بينما يجري المشهد الرئيسي في العمق، كما لدى ويلر Wyler، أو إلى حد أنه لايعود بوسعنا أن نفرّق بين الرئيسي والثانوي، كما لدى (التمان) Altman، هذا في حالة الاشباع، أما في حالة التخفيف، فإن صوراً مخففة تظهر، إما حين يجري التشديد على موضوع واحد (كما لدى هيتشكوك. حين يبدو كوب الحليب مشعاً من الداخل في فيلم «الشك» "Soupçon"، وحين تظهر جمرة السيكارة داخل المستطيل الأسود لإطار النافذة في فيلم «نافذة على الفناء Fenétre sur cour»). وإما حين يكون المجموع خالياً تماماً من أية أجزاء- مجاميع Sous ensembles، كما في فيلم (المشاهد المهجورة les paysages desertés، لأنطونيوني، أو «المنازل المفرغة، les intérieurs evacués لأوزو OZU» اذ يتم بلوغ الحد الأقصى من التخفيف في المجموع الفارغ. وتغدو الشاشة سوداء كلياً أو بيضاء كلياً. وقد قدّم هيتشكوك مثالاً على ذلك في فيلمه «منزل الدكتور ادوارد» حيث نرى كوباً آخر من الحليب يغطي مساحة الشاشة من دون أن يخلّف سوى صورة بيضاء خاوية.

بيد أنه من كلا الجانبين، التخفيف أو الاشباع، فإن الكادر يعلّمنا، على هذا النحو، بأن الصورة لاتعرض نفسها من أجل الرؤية وحسب، وإنما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية، فالكادر يتمتع بهذه الوظيفة المضمرة، ألا وهي، تسجيل معلومات ليست صوتية فحسب بل وبصرية. فإذا كنا نرى قليلاً جداً من الأشياء في داخل الصورة، فذلك لأننا لانحسن قراءتها على الوجه الأكمل، ولانحسن كذلك تقدير قيمة التخفيف أو الاشباع. سيكون هناك إذن وظيفة تربوية للصورة، ولاسيما مع غودار Godard ، إذ تظهر تلك الوظيفة بوضوح، حين يبدو الكادر مساحة كتيمة لاتخبر بشيء، ضبابية متلبدة بالتشبع حيناً، أو مقتصرة على المجموع الخاوي، أي على الشاشة البيضاء أو السوداء حيناً آخر.

---

١) Profondeur : المسافة التي تستطيع أن تحتفظ فيها العدسة بوضوح الأشياء القريبة والبعيدة.

في المقام الثاني، يكون الكادر، على الدوام، هندسياً أو مادياً فيزيائياً، حسبما يؤلف المنظومة المغلقة، نسبة إلى إحداثيات مختارة، (هندسي)، أو إلى متغيرات منتخبة (فيزيائي مادي) فحيناً يتم تصور الكادر إذن، كتركيب لمكان على نحو متوازٍ أو منحرف، كتكوين لوعاء، ستجد كتل الصورة وخطوطها التي تشغله توازنها داخله، وتكون حركاتها إحدى ثوابته. وهذا ما نجده غالباً لدى درابر Dreyer، ويبدو أن أنطونيوني قد ذهب حتى النهاية في هذا التصور الهندسي للكادر، الذي يسبق في الوجود كل ما يندرج فيه، كما في فيلمه «الكسوف L'éclipse» وحيناً آخر يتم تصور الكادر كبناء دينامي (متحرك، فعّال) بالفعل En acteبحيث يكون متوقفاً تماماً على المشهد، والصورة، والشخصيات والموضوعات التي تشغله، وهذا ما نراه في أسلوب حدقة العدسة iris[1] لدى غريفيت Griffith التي تعزل في البداية وجهاً، ثم تنفتح وتُظهر ما يحيط به. وفي تجريات ايرنشتاين Eisenstein المستوحاة من الرسم الياباني. الذي يطابق بين الكادر والموضوع، وفي الشاشة المتغيرة لدى غانس Gance، والتي تنفتح وتنغلق «وفقاً للضرورات التمثيلية» على غرار «أوكورديون بصري»: على هذا النحو جرت منذ البداية تجربة التنويعات الدينامية للكادر. وفي كل الأحوال فإن ضبط الاطار Cadrage هو التحديد والحصر Limitation. غير أنه حسب المفهوم ذاته فإن حدود الاطار يمكن أن تكون متصورة بطريقتين اثنتين: الأولى حسابية Mathématique والثانية دينامية Dynamique. فحيناً تكون هذه الحدود سابقة على وجود الأجسام التي تحدد هذه الحدود ماهيتها وحيناً آخر تذهب هذه الحدود حيث تذهب طاقة الجسم الموجود. ومنذ الفلسفة القديمة كان هذا أحد أوجه الخلاف الرئيسية بين الافلاطونيين والزينونيين (الرواقيين).

على نحو آخر– وهذا في المقام الثالث– يكون الكادر كذلك هندسياً أو فيزيائياً، وذلك بالنسبة إلى أجزاء المنظومة التي يفرّقها أو يجمعها في آن معاً. في الحالة الأولى، يتلازم الكادر مع الخواص الهندسية الثابتة، ونحن نجد ذلك في الصورة الرائعة التي تظهر في فيلم «التعصب، intolérance» لغريفيت. والتي

(١) iris: حاجب العدسة القابل للتوسيع والتضييق.

تقطع الشاشة وفقاً لحظ عامودي يتناظر مع جدار سور بابل، وفيما يُشاهَد الملك، من الجهة اليمنى يتقدم على خط أفقي أعلى، فوق طريق تعتلي طنف السور، تبدو العربات، من الجهة اليسرى، ذاهبة آيبة على خط أفقي أدنى عند أبواب المدينة. أما ايزنشتاين فقد درس الآثار الناجمة عن المقطع الذهبي فوق الصورة السينمائية. وتحرّى درابر الخطوط الأفقية والشاقولية، والتناظرات بين الأعلى والأسفل، والتناوبات بين الأسود والأبيض. وطوّر التعبيريون Expressionnistes[1] المنحنيات والمنحنيات المعكوسة Diagonale, contre diagonale، والأشكال الهرمية أو المثلثية التي تكتّل الأجسام والحشود والأمكنة، ثم تصادم بين هذه الكتل في رصف تام للكادر «حيث ترتسم هذه الكتل على غرار المربعات السوداء والبيضاء في رقعة شطرنج» كما في فيلم («أقزام الملك نيبيلو نجين Les Nibelun-gens» وفيلم ميتروبوليس Metropolis لـلانغ Lang»). كذلك فإن الضوء يمثل موضوعاً لوجهة النظر الهندسية، حين ينتظم مع الظلمات في نصفين إثنين، أو ينتظم في خطوط متعاقبة وفقاً للاتجاه الأول للنزعة التعبيرية، كما لدى (وايني Wiene ولانغ). إضافة إلى ذلك، فإن خطوط الفصل بين عناصر الطبيعة الكبرى تلعب بالتأكيد دوراً أساسياً في الكادر الهندسي، وهذا ما نراه في سماوات فورد Ford: حين يتم الفصل بين السماء والأرض وترتدّ الأرض إلى أسفل الشاشة. ونرى أيضاً الفصل بين الماء والأرض، أو الخط السلكي الذي يفصل بين الفضاء والماء، حين يخفي الماء في قاعه شخصاً هارباً، أو حين يخنق ضحية عند حد السطح، كما في فيلم «أنا هارب Je suis evadé» لروي Roy، أو في فيلم «العصابة التي لا تقهر» لنيومان Newman. وكقاعدة عامة فإن قوى الطبيعة لاتدخل في إطار الصورة Cadrées مثلما يدخل الأشخاص أو الأشياء، كما أن الأفراد لايدخلون في الكادر على غرار الحشود، كذلك فإن أجزاء المجاميع sous ensembles لاتؤطّر بالطريقة نفسها التي تؤطر فيها العناصر، بحيث أن الكادر يحتوي في داخله على العديد من الكوادر المختلفة، الأبواب، والنوافذ، والكوى، والمغاور ونوافذ السيارة، كما أن المرايا تمثل كواد، داخل الكادر. ونحن نجد لدى المبدعين

(١) Espressionnisme: التعبيرية: المذهب الذي يهتم بتصوير المشاعر التي تثيرها الأشياء والأحداث في نفس الفنان.

السينمائيين العظام ألفة حميمة خاصة مع هذا أو ذاك من تلك الكوادر من الدرجة الثانية، أو الثالثة. . الخ. وهكذا فمن خلال هذه الاندماجات للكادرات تنفصل أجزاء المجموع أو المنظومة المغلقة، ولكنها أيضاً تتواطأ فيما بينها وتتجمع.

من الجانب الآخر فإن التصور الفيزيائي المادي، أو الدينامي للكادر ينتج مجاميع ضبابية Flous لاتعود تنقسم إلا إلى مناطق أو سطوح، ولايعود الكادر موضوعاً للتقسيمات الهندسية، وإنما للتركيزات الفيزيائية Graduation. أي على نحو أجزاء متكثفة intensif تقوم حينئذ مقام أجزاء المجموع، أما المجموع نفسه فيصبح مزيجاً يمر عبر كافة الأجزاء، عبر سائر درجات الظل والضوء، عبر كل درجات سلم الضوء التدرجي Clair-obscur[1]، مثلما نجد ذلك لدى (واغنر We-gener أو مورناو Murnau)، وهذا هو الاتجاه الآخر لوجهة النظر التعبيرية على الرغم من أن بعض المؤلفين السينمائيين يشتركون في اتجاهي التعبيرية كليهما، من داخل المذهب التعبيري أو من خارجه. ها هنا لايعود في وسعنا أن نميز الفجر عن الغسق، ولاالماء والهواء، ولا الماء والأرض، وكل ذلك داخل مزيج قوي بين مستنقع وعاصفة. وعبر درجات المزيج هنا تتمايز الأجزاء ثم تختلط في تحول متواصل لقيم الأشياء. أما المجموع فلا ينقسم إلى أجزاء من غير أن يغيّر طبيعته في كل مرة: وهو أي المجموع ليس مما يقبل القسمة، ولامما لايقبل القسمة، ولكنه «الجوهر التعبيري» Dividuel[2] صحيح أن هذه الحالة موجودة في التصور الهندسي: إنها دمج الكوادر الذي كان يشير آنذاك إلى التغيرات في طبيعتها. فالصورة السينمائية هي على الدوام جوهر تعبيري. والسبب الأساسي لذلك يتمثل في أن الشاشة، ككادر لجميع الكوادر تعطي مقياساً مشتركاً لما ليس له هذا المقياس، لقطة بعيدة لمنظر طبيعي، لقطة قريبة للوجه، منظومة فلكية، قطرة ماء، أجزاء ليس

---

(١) chair-obscur: الضوء التدرجي على غرار الرسم التدرجي الذي يستعمل فيه الفنان لوناً واحداً متدرجاً من الغامق إلى الفاتح أو بالعكس. ٢) الضوء اللطيف المخفف الوهج بستارة أو بغيرها.

(٢) Dividuel: هو ليس مما يقبل القسمة Divisible ولا مما لايقبل الانقسام indivisible وهو لاينقسم أو يتجمع إلا بتغيير طبيعتة. إنه وضع الجوهر المعبَّر عنه في تعبير (المؤلف) وسنصطلح على ترجمته بالجوهر التعبيري. (المترجم)

لها القاسم المشترك ذاته في المسافة، وفي التجسيم، وفي الضوء، وبكل هذه المعاني فإن الكادر يؤكد لاموضعة الصورة أو انتزاع الصورة من محيطها.

في المقام الرابع فإن الكادر يرتبط بزاوية ضبط الاطار Angle de cadrage ذلك أن المجموع المغلق هو في حد ذاته منظومة بصرية تحيل إلى وجهة نظهر للكاميرا Point de vue على مجموع الأجزاء. ما من شك في أن وجهة نظر الكاميرا يمكن أن تكون، أو أن تبدو غريبة، تتسم بالتناقض: والسينما تقدم أمثلة على وجهات نظر استثنائية للكاميرا، على مستوى الأرض، من الأعلى إلى الأسفل، من الأسفل إلى الأعلى... الخ ولكنها تبدو خاضعة لقاعدة عملية Pragmatique لاتصلح فقط لسينما السرد القصصي أو التاريخي: وحتى لاتسقط في جمالية جوفاء فلا بد لها أن تكون مفهومة واضحة، وأن تتبدى طبيعية ومتّسقة. سواء أكانت وجهة مطلة على مجموع أكثر اتساعاً يضم في داخله المجموع الأول، أم كانت وجهة مطلة على عنصر لم يكن ملحوظاً في البداية وغير معطى في المجموع الأول. ونحن نصادف بهذا الصدد لدى Jean Mitry وصفاً للقطة طويلة Séquence[1] نموذجية في فيلم («الرجل الذي قتلته L'homme que j'ai tué» للمخرج لوبيتش Lubitsch): تُظهِر الكاميرا عبر لقطة متابعة Travelling[2] وجانبية بمستوى الصدر، سياجاً بشرياً من المتفرجين الذين أداروا ظهورهم إلى الكاميرا، وتحاول أن تتوغل حتى الصف الأول. ثم تتوقف على رجل ابتر الساق، تهيىء ساقه البتراء فرجة تطل على المشهد، وهو عرض عسكري يعبر الشارع. وتصنع الكاميرا من الساق المبتورة ومن العكاز الذي يتوكأ عليه المُقعد إطاراً، ومن تحت جذعة الساق المبتورة يتراءى الموكب. ها هي ذي زاوية تأطير في غاية الغرابة. غير أن لقطة أخرى تُظهر مُقعداً آخر خلف المُقعد الأول، وهو يراقب المشهد عبر الفرجة التي شكلتها الساق البتراء للأول، وهكذا فهو قد حولّ إذن من القوة إلى الفعل، أو بعبارة أخرى قد حقق وجهة النظر السابقة للكاميرا. سيقال إذن بأن زاوية التأطير كانت مبررة. ومع ذلك، فإن هذه القاعدة العملية لاتصلح دائماً، أو حتى حين تكون صالحة فهي

---

١) Plan séquence: لقطة طويلة غالباً، تحصل عليها من تصوير مرحلة بكاملها دون توقف للكاميرا.
٢) Travelling: لقطة متحركة، متابعة، مصاحبة. تتحرك الكاميرا مع المنظور المصوَّر في أثناء حركته.

تستنفد الحالة. وقد وضع بونيتزر Bonitzer المفهوم المثير للاهتمام: «الخروج عن الاطار، Décadrage»[1] ليعيّن هذه الوجهات غير الطبيعية للكاميرا التي لاتمتزج مع منظور مائل أو مع زاوية ظاهرة التناقض Paradoxal والتي يمكن أن تعزى إلى إبراز بعد آخر للصورة. نجد أمثلة على ذلك في الكادرات القاطعة Coupant لدى درايير Dreyer، في الوجوه المقطوعة من خلال حافة الشاشة، في فيلم «آلام جان دارك»، وسنرى ذلك أيضاً وبكثرة في الفضاءات الفارغة على طريقة أوزو Ozu والتي تؤطر منطقة ميتة، أو في الفضاءات المنفصلة على طريقة بريسون Bres-son بحيث أن الأجزاء لاتترابط فيما بينها، متجاوزة أي تسويغ روائي أو على نحو أعم أي تسويغ عملي، والتي ربما قد جاءت لتؤكد أن للصورة المرئية وظيفة قرائية، فيما وراء وظيفتها البصرية.

سننتقل الآن للحديث عن خارج الاطار، (خارج اللقطة أو الصورة المرئية) Hors- champ[2] وليس هذا التعبير نفياً، ولايكفي أن نعرّفه باللاتزامن non- coincidence بين كادرين، حيث سيكون الأول بصرياً والآخر صوتياً (كما لدى بريسون، على سبيل المثال، حين يشي الصوت بما لا نراه. و«ينوب» عن الكادر البصري بدلاً من أن يضاعفه). يحيل خارج الإطار إلى مالانسمعه ولانراه، بالرغم من أنه حاضر كلياً. صحيح بأن هذا الحضور يخلق مشكلة، ويردّنا هو نفسه إلى تصورين جديدين لضبط حدود الإطار Cadrage فإذا ما استعدنا التعاقب لدى بازان Bazin بين القناع cache[3]، والكادر، فإن الكادر يعمل حيناً مثل قناع متحرك، وتبعاً له فإن كل مجموع يتمدد داخل مجموع متجانس أشد اتساعاً، ويتصل به، وحيناً آخر يعمل مثل كادر رسومي Pictural يعزل منظومة ويحيّدها عن محيطها. هذه الثنائية Dualité تتبدى على نحو نموذجي حين نقارن بين رينوار وهيتشكوك، بالنسبة للأول فإن المكان والفعل Acion يتجاوزان دائماً حدود الكادر الذي لايفعل

---

١) Décadrage: الخروج عن الاطار. ومعناها الاصطلاحي هو عدم تطابق إطار الصورة مع إطار آلة العرض. أثناء عرض الفيلم على الشاشة ويستعملها المؤلف هنا للإشارة إلى وجهات نظر غريبة للكاميرا.

٢) Hors- champ: خارج الإطار، خارج اللقطة: كل صوت أو ضجة أو كلمات في الحوار تسمعها الأذن ولاتدري العين مصدرها في الصورة المرئية، أثناء العرض على الشاشة.

٣) cache: حاجز يوضع أمام عدسة الكاميرا ليحجب جزءاً من مجال الرؤية، أو يظهره بشكل معين.

شيئاً سوى أن يقتطع من المجال المحيط به. أما بالنسبة إلى الآخر فإن الكادر يقوم «باحتواء لكل العناصر المكوِّنة» ويعمل على غرار كادر المطرّزات أكثر مما على غرار الكوادر الرسومية أو المسرحية Théatral ولكن إذا كان صحيحاً أن مجموعاً جزئياً لايتصل شكلياً بخارج إطاره Hors- champ إلا من خلال الخاصيات الايجابية والعملية للكادر ولإعادة ضبط الكادر Recadrage فمن الصحيح أيضاً بأن منظومة مغلقة، وحتى شديدة الانغلاق لاتلغي خارج الاطار Hors champ إلا ظاهرياً، وهي تمنحه، على طريقتها، أهمية حاسمة، بل وحاسمة للغاية. فكل ضبط للاطار Cadrage يحدد خارج إطار وليس هناك من نموذجين للكادر يحيل واحد منهما فقط إلى خارج إطار، ولكن هناك بالأحرى وجهين مختلفين جداً لخارج الاطار، بحيث يحيل كل منهما إلى طراز من ضبط الاطار.

إن قابلية الانقسام في المادة تعني أن أجزاءها تدخل في مجاميع متنوعة وهذه المجاميع لاتكف عن الانقسام إلى أجزاء مجاميع أو أن تكون هي نفسها جزء المجموع لمجموع أشد اتساعاً، وهكذا دواليك، لذلك فإن المادة تتحدد من خلال ميلها إلى تشكيل منظومات مغلقة systéme clos ومن خلال عدم انجاز هذا الميل، في آن معاً. وكل منظومة مغلقة هي أيضاً متصلة بغيرها. ثمة على الدوام سلك يربط بين كأس الماء المحلى وبين المنظومة الشمسية، ويربط أي مجموع من المجاميع بمجموع أوسع منه. وهذا هو المعنى الأول (أو الوجه الأول) لما نسميه خارج الإطار: فما أن يؤُطر Cadrer مجموع، وبالتالي يصبح مرئياً، حتى يكون هناك باستمرار مجموع أكبر منه، أو يكون هناك مجموع آخر يشكل الأول معه مجموعاً أكبر، ويمكنه أن يكون مرئياً بدوره، شريطة أن ينتج خارج إطار جديد. . . وهكذا دواليك. أما مجموع كل هذه المجاميع فيشكل استمرارية متجانسة، كوناً أو صعيداً لامتناهياً من المادة. ولكنه لايكون بالتأكيد «كلاً» بالرغم من أن لهذا الصعيد اللامحدود من المادة أو لهذه المجاميع التي تكبر شيئاً فشيئاً وبالضرورة، ارتباطاً غير مباشر بالكل. نحن نعلم بالتناقضات التي يتعذر حلها والتي نقع فيها حين نعالج مجموع كافة المجاميع على أنه كل. ليس لأن مفهوم الكل مجرد من المعنى، وإنما لأنه ليس مجموعاً، و ليس له أجزاء، إنه بالأحرى، ما يمنع كل مجموع، مهما كان كبيراً، من أن ينغلق على نفسه. وهو الذي يرغمه على أن يتمدد se prolonger في

مجموع أكبر. فالكل هو إذن مثل السلك الذي يخترق المجاميع، ويعطي كلاً منها الامكانية المتحققة بالضرورة على الاتصال بمجموع آخر، وإلى مالانهاية. كذلك فإن الكل هو المنفتح وهو يحيل إلى الزمن أو حتى إلى الروح بدلاً من أن يحيل إلى المادة أو إلى المكان. وأياً كان الرابط الذي يربط المجاميع، فنحن لن نخلط بين تمديد مجاميع، بعضها داخل البعض الآخر وبين انفتاح الكل الذي يدخل في كل منها. إن منظومة مغلقة ليست قطعاً مغلقة بشكل مطلق، ولكنها ترتبط من جهة، داخل المكان، بمنظومات أخرى عبر سلك «دقيق» إلى هذا الحد أو ذاك. ومن جهة أخرى فهي تندمج أو تعيد اندماجها بكل، ينقل إليها ديمومة على امتداد هذا السلك. إذن فلن يكفي، وربما أن نميز، على غرار بورش Burch بين مكان عينيّ محسوس وبين مكان خيالي متوهم لخارج الاطار. فالمتخيَّل يغدو عينياً حينما يدخل بدوره، داخل إطار، حينما يكفّ عن أن يكون خارج اطار ذلك لأن خارج الاطار، في حد ذاته، أو من جهة كونه على هذا النحو يتخذ وجهين متباينين في طبيعتيهما: وجهاً نسبياً، ومن خلاله فإن منظومة مغلقة تحيل داخل المكان إلى مجموع لانراه، مع أن في إمكانه، بدوره، أن يكون مرئياً، على أن يُحدث مجموعاً جديداً غير مرئي. هكذا دواليك. ووجهاً آخر مطلقاً، ومن خلاله فإن المنظومة المغلقة تنفتح على ديمومة ماثلة في كل الكون، والتي لم تعد مجموعاً، ولاهي من النسق البصري. إن حالات الخروج عن الاطار Décadrages التي لا تجد تبريرها «العملي» ترتد بالضبط إلى هذا الوجه الثاني، مثلما هي ترتد إلى مبرر وجودها الخاص.

في الحالة الأولى (الوجه الأول) يعيّن خارج الاطار ما هو موجود في مكان آخر، بالقرب، أو حول. وفي الحالة الأخرى (الوجه الآخر) يشي خارج الاطار بحضور اشد إقلاقاً، بحيث لايعود في وسعنا حتى أن نقول بأنه يوجد، ولكن بالأحرى، بأنه «يُلحّ» أو «يدوم»، في مكان آخر، أكثر جوهرية، هو خارج المكان المتجانس وخارج الزمان المتجانس. ما من شك بأن هذين الوجهين لخارج الإطار يمتزجان ببعضهما على الدوام. ولكننا حين ننظر إلى صورة مؤطرة Cadrée كمنظومة مغلقة. ففي وسعنا القول بأن وجهاً يتغلب على الوجه الآخر وذلك حسب طبيعة «السلك». فكلما كان السلك الذي يربط المجموع المرئي بمجاميع أخرى غير مرئية سميكاً، كلما حقق خارج الاطار بشكل أفضل وظيفته الأولى، ألا

وهي إضافة المكان على المكان. ولكن حينما يكون السلك دقيقاً جداً، فهو لايكتفي بإحكام إغلاق الكادر، أو بإلغاء العلاقة مع الخارج. إنه لايؤكد بالتأكيد عزلاً كاملاً للمنظومة المغلقة نسبياً، وهو ما سيكون مستحيلاً، ولكن كلما كان السلك دقيقاً وكلما هبطت الديمومة إلى داخل المنظومة كما يهبط عنكبوت على خيطه الدقيق، فإن خارج الاطار يحقق بشكل أفضل وظيفته الاخرى، والتي هي ادخال العابر-المكاني: (الزمن) Trans- spatial، والروحي Spirituel في المنظومة التي ليست على الاطلاق مغلقة بشكل كامل. لقد جعل دراير Dreyer من ذلك منهجاً تقشفياً، فكلما كانت الصورة مغلقة مكانياً Spatialement، وحتى مختزلة إلى بعدين، كلما كانت مهيأة للانفتاح على بعد رابع، ألا وهو الزمن، وعلى بعد خامس، ألا وهو الروح. حين عرّف كلود أولييه Claude Ollier الكادر الهندسي لدى انطونيوني، فهو لم يقل فقط بأن الشخص المتوقّع مايزال غير مرئي (وهي الوظيفة الأولى لخارج الاطار) ولكنه قال أيضاً بأنه موجود، على نحو مؤقت في دائرة من فراغ «فالأبيض على الأبيض يستحيل تصويره»، وهذه الدائرة من الفراغ غير مرئية بدقة (الوظيفة الثانية). على نحو آخر، فإن كوادر هيتشكوك لاتكتفي بتحييد المحيط الخارجي للصورة، وبدفع المنظومة المغلقة كذلك إلى مزيد من الانغلاق، وباحتجاز الحد الأقصى من العناصر المكونة داخل الصورة، إنها ستجعل، في الوقت نفسه من الصورة صورة ذهنية Mentale، منفتحة (وهذا ما سنراه فيما بعد) على لعبة إضافات jeu de relations، محض متصوَّرة تشكل نسيجاً لكل. ولهذا فنحن نقول بأن هناك باستمرار خارج إطار، وحتى في الصورة الأشد انغلاقاً. وأن هناك دائماً، وفي آن معاً، وجهين لخارج الإطار، وجه يمثل الارتباط المتحول إلى الفعل Actualisable مع مجاميع أخرى، وآخر يمثل الارتباط التقديري المضمر (بالقوة) Virtuel مع الكل، غير أنه في إحدى الحالتين فإن الارتباط الثاني، والأشد خفاء وسرية سيتم بلوغه بصورة غير مباشرة، وإلى ما لانهاية، عبر وساطة وتمدد الأول في أثناء تتابع الصور، وفي الحالة الثانية سيتم بلوغه، على نحو أكثر مباشرة، داخل الصورة نفسها، وعبر حصر وتحييد الأول.

لنجمل الآن نتائج هذا التحليل للكادر. إن ضبط حدود الاطار Cadrage هو فنّ اختيار الأجزاء من كل نوع، والتي تدخل في مجموع. وهذا المجموع هو

ـظومة مغلقة، نسبياً وصناعياً مغلقة. والمنظومة المغلقة التي يحددها الكادر يمكن ـه يُنظر إليها تبعاً للمعطيات التي تنقلها إلى جمهور النظارة. وهي منظومة إعلامية informatiq، مشبعة أو مخففة. وحين يُنظر إليها من خلال طبيعة أجزائها، فهي إما أن تكون هندسية أو دينامية، وحين ينظر إليها، تبعاً لوجهة نظر الكاميرا، ولزاوية ضبط الإطار، فهي منظومة بصرية: وتكون حينئذ مبررة عملياً، أو تستلزم تبريراً أكبر. وفي الختام، فإنها تحدد خارج إطار Hors- champ إما في شكل مجموع أوسع يعمل على تمديدها، أو في شكل كل يدمجها فيه.

— ٢ —

التقطيع الفني (النص الفني Découpage)[1] هو تحديد اللقطة، واللقطة هي تحديد الحركة التي تجري داخل المنظومة المغلقة، بين عناصر، أو أجزاء المجموع غير أننا كنا قد رأينا بأن الحركة تتعلق أيضاً بكل، يختلف في طبيعته عن المجموع فالكل هو ما يتغيّر، وهو المنفتح أو الديمومة. فالحركة تعبر إذن عن تغيّر في الكل أو عن مرحلة زمنية من التغير، أو عن جانب منه، عن ديمومة أو عن مفصل في الديمومة، وهكذا فإن للحركة وجهين متلازمين تلازم الوجه والظهر، أو وجه الصفحة وقفاها: فهي الصلة بين الأجزاء، وهي التعلق العميق بالكل. إنها من جهة، تُعدّل الأوضاع المتبادلة لأجزاء مجموع، والتي تصبح مقاطع للحركة، وكل مقطع منها ساكن بحد ذاته، ومن جهة أخرى فهي (أي الحركة) نفسها المقطع المتحرك لكل، تعبر فيه عن التغير. إنها في أحد الوجهين تُسمى نسبيّة، وفي الوجه الآخر تسمى مطلقة. فإما أن تكون اللقطة ثابتة Plan fixe(مسجلة بكاميرا ثابتة)، فيما الشخصيات تتحرك: فهي بالتالي تعدّل أوضاعها المتبادلة داخل المجموع المؤطر Cadré، غير أن هذا التعديل سيكون اعتباطياً تماماً إذا لم يعبر أيضاً عن شيء مايتغير، عن تبدل كيفي في الكل الذي يمر عبر هذا المجموع. وإما أن تكون اللقطة مسجلة بكاميرا متحركة: ويصبح في وسع الكاميرا الذهاب من مجموع إلى آخر،

١- Découpage: التقطيع الفني أو النصّ الفني: الشكل النهائي للقصة السنمائية، وتحتوي على التعليمات الدقيقة والتفصيلات الفنية من حيث وضع الكاميرا وحركتها وتحديد اللقطات وانتقالاتها في كل مشهد، وكل لقطة.

وتعديل الوضع المتبادل للمجاميع، ولن يكون لكل ذلك أية ضرورة ما لم يعبر التعديل النسبي عن تغير مطلق في الكل الذي يمر عبر هذه المجاميع. هاكم مثالاً على ذلك: تتابع الكاميرا رجلاً وامرأة يصعدان درجاً، يصلان إلى باب، يفتحه الرجل. ثم تتركهما الكاميرا، وتنكفىء متراجعة، بلقطة واحدة، على امتداد الجدار الخارجي للشقة، تصل إلى الدرج، وتنحدر متقهقرة، لتبلغ الرصيف، تصعد الجدار الخارجي، لتستقر على النافذة الكتيمة الزجاج للشقة المرئية من الخارج. هذه الحركة التي تعدل الوضع النسبي للمواضيع الساكنة الحركة، ليس لها من ضرورة إلا إذا عبرت عن شيء ما يحدث للتو، تغير في كلٍّ يمر هو ذاته عبر هذه التغيرات: فالمرأة يجري اغتيالها الآن، لقد دخلت الشقة، ولم تعد تتوقع أية نجدة، فالاغتيال محتوم لامفر منه. سيقال بأن هذا المثال، من فيلم («Frenzy» لهيتشكوك) يمثل حذفاً (إضماراً) Ellipse في السرد. ولكن سواء أكان هناك إضمار أم لا، فليس لذلك أهمية الآن، وما هو مهم، في هذه الأمثلة، هو أن اللقطة، أياً كانت، لها قطبان: بالنسبة إلى مجاميع ضمن المكان حيث تُدخِل الحركة تعديلات نسبية فيما بين العناصر أو أجزاء المجاميع، وبالنسبة إلى كلّ حيث تعبر الحركة فيه عن تغير مطلق داخل الديمومة Durée. وهذا الكل لايقبل مطلقاً بأن يكون إضمارياً، ولاسردياً، بالرغم من أن في وسعه أن يكون ذلك. غير أن اللقطة، مهما كانت، لها على الدوام هذان الوجهان: فهي تبرز تعديلات لوضع نسبي داخل مجموع أو ضمن مجاميع، وهي تعبر عن تغيرات مطلقة في كلٍّ أو في الكل فاللقطة بوجه عام، لها وجه ممتد نحو المجموع الذي تعبر فيه عن التعديلات فيما بين الأجزاء، ووجه آخر ممتد نحو الكل الذي تعبر فيه عن التغير، أو بشكل عام، عن تغير، من هنا يمكننا تحديد وضع اللقطة على نحو مجرد، كوسيط بين ضبط إطار Cadrage للمجموع وبين مونتاج Montage للكل. فهي حيناً ممتدة نحو قطب الكادراج (ضبط الإطار) وحيناً آخر نحو قطب المونتاج. إن اللقطة هي الحركة منظوراً إليها في وجهها المزدوج: انتقال أجزاء في مجموع يمتد داخل المكان، وتغير في كلّ يتحول داخل الديمومة.

ليس هذا فقط تحديد مجرد للقطة. لأن اللقطة تجد تحديدها الواقعي في نطاق مثابرتها على تأكيد الانتقال من وجه إلى آخر، وفي توزّع وجهيها الاثنين،

وتحوّلهما المستمر. لنستذكر المستويات البرغسونية الثلاثة: المجاميع وأجزاؤها، الكل الذي يمتزج بالمفتوح Ouvert أو التغير خلال الديمومة، والحركة التي تجري بين الأجزاء أو بين المجاميع، ولكنها التي تعبر أيضاً عن الديمومة، أي عن التغير في الكل.

فاللقطة شبيهة بالحركة، إذ لاتكف عن تأكيد التحول والانتقال. إنها تجزىء الديمومة وتجزىء أجزاءها بحسب الموضوعات التي تكوّن المجموع، وهي تجمع الموضوعات والمجاميع في ديمومة واحدة لاغير. كما أنها لاتتوقف عن تقسيم الديمومة إلى أجزاء ديمومات Sous- durées، هي نفسها غير متجانسة وعن جمع أجزاء الديمومات هذه في ديمومة واحدة ماثلة في الكل الكوني.

وبما أن الذي يقوم بهذه التقسيمات والتجميعات هو شعور conscience فسيقال عن اللقطة بأنها تعمل مثلما يعمل شعور. غير أن الشعور السينمائي ليس نحن، وليس جمهور النظارة، وليس البطل، إنه الكاميرا. وهذا الشعور يكون حيناً إنسانياً وحيناً آخر لاإنسانياً أو فوق إنساني. لنفترض أننا أمام حركة الماء، وحركة طائر في الفضاء البعيد، وحركة شخص على قارب: هذه الحركات تمتزج في إدراك حسي واحد، في كلّ وادعٍ للطبيعة المؤنسنة. ولكن ها هو ذا الطائر، وهو نورس عادي، ينقض فوق الشخص ويجرحه: هنا تنقسم الحركات الوادعة الثلاث وتغدو خارجية، بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر. ويتشكل الكل من جديد ولكنه سيكون قد تغير، وسيغدو الشعور الوحيد، أو الادراك الحسي، شعوراً وإدراكاً لكلٍّ من طيور، كاشفاً عن طبيعة طيريّة كلياً، منقلبة ضد الإنسان، في توقع لانهائي. وسينقسم هذا الكل من جديد، حينما تهاجم الطيور الإنسان تبعاً لطرائق هجومها، ولأمكنة الهجوم، ولضحاياه، وسيتشكل الكل من جديد بفضل هدنة، وذلك حينما يدخل الإنساني واللاإنساني في علاقة ملتبسة. («العصافير» لهيتشكوك). سيكون في وسعنا القول حقاً بأن الانقسام كان بين كلّين اثنين، أو أن الكل هو بين انقسامين. وأن اللقطة، أي الشعور ترسم حركة تجعل الأشياء التي تجري الحركة فيما بينها لاتتوقف عن التجمع في كلّ. وأن الكل لايتوقف عن الانقسام بين الأشياء وذلكم هو (الجوهر التعبيري). Le dividuel.

إن الحركة، بحد ذاتها، هي التي تتحلل وتتركب من جديد، فهي تتحلل وفقاً للعناصر التي تدور بينها هذه الحركة داخل مجموع: هذه العناصر التي تظل ثابتة، والتي تُنسَب إليها الحركة، والتي تقوم بـ أو تخضع لمثل هذه الحركة البسيطة أو القابلة للقسمة. . . . غير أنها (أي الحركة) أيضاً تتركب من جديد في حركة عظمى معقدة غير قابلة للقسمة وفقاً للكل الذي تعبر فيه عن التغير. يمكننا أن ننظر إلى بعض الحركات الكبيرة، وكأنما هي التوقيع الخاص لاسم مؤلف، أو الطابع الخاص لفنّه. فهي تطبع بطابعها الكل في فيلم، ولكنها ترجّع صدى الحركة الخاصة بصورة توقيع المؤلف. ففي دراسة نموذجية لميرنا و Murnau حول فيلم «فاوست»، أظهر ايريك روهمر Eric Rohmer كيف توزعت حركات التمدد والتقلص فيما بين الأشخاص والمواضيع ضمن «حيّز رسومي»، غير أنها عبرت أيضاً عن أفكار حقيقية ضمن «الحيّز الفيلمي»، الخير والشر، والاله والشيطان. ويصوّر أورسون ويلز في توقيعه Orson Willes غالباً حركتين تتركّبان بحيث أن الأولى تحاكي انسلال خطوط أفقية متقاربة إلى داخل نوعٍ من قفص متطاول ومضلع ذي فتحات، أما الحركة الأخرى فعلى شكل رسم دائري يقوم محوره الشاقولي بغطسة إلى الأسفل أو بغطسة معاكسة إلى الأعلى: فإذا كانت هذه الحركات هي التي تبعث الحياة في أثر كافكا الأدبي، فإننا نستدل من ذلك على العلاقة الحميمة بين ويلز وكافكا التي لاتقتصر على فيلم «القضيّة Le procés»، ولكنها تفسر بالأحرى لماذا كان ويلز بحاجة إلى أن يُقارَن مباشرة بكافكا، وإذا ما وُجدت مثل هذه الحركات، وكانت متّسقة بعمق في فيلم «الرجل الثالث» لريد Reed فإن ذلك يدل على أن ويلز كان أكثر من ممثل في هذا الفيلم، وأنه اشترك عن قرب في بنائه، أو أن ريد كان أحد المريدين المستلهمين منه. إن توقيع اسم كوروساوا Kurosawa الذي يظهر كثيراً على أفلامه يشبه طبعاً يابانياً غريباً: خط شاقولي سميك يهبط من الأعلى إلى الأسفل فوق الشاشة، تخترقه من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين حركتان جانبيتان أكثر رقة. هذه الحركة المعقدة متّسقة مع الكل في الفيلم، ومع طريقة تصور الكل في الفيلم، وحين حلّل فرانسوا رينيولت François Regnolt بعض أفلام هيتشكوك فقد أبرز في كل فيلم حركة إجمالية أو «شكلاً هندسياً أو دينامياً رئيسياً» أمكنهما الظهور في الحالة النقية في مقدّمات بعض أفلامه، مثل «الخطوط اللولبية

ي فيلم «Vertigo دُوّار» . والخطوط المنكسرة والتركيب المتعاكس للونين الأسود والأبيض في فيلم Psycho نفس»، والإحداثيات الديكارتية في بداية فيلم North By Northwest شمال شمال غرب» ربما كانت الحركات الكبيرة في هذه الأفلام مركّبات لحركة أكبر تعبر عن الكل في عمل هيتشكوك، وتلقي الضوء على الطريقة التي تطور فيها هذا العمل، غير أن الاتجاه الآخر ليس أقل إثارة للاهتمام، والذي بحسبه فإن حركة كبيرة موجهة نحو كل يتغير، تتحلل إلى حركات نسبية، وإلى أشكال موضعية موجهة نحو الأوضاع المتبادلة لأجزاء مجموع، ونحو إسنادها إلى الأشخاص والموضوعات، وتوزيعها بين العناصر . لقد درس رينيولت Regnolt هذه الحركة لدى هيتشكوك (ففي فيلم دُوّار فإن الخط اللولبي (الحلزوني Spirale) يمكنه أن يتحول إلى دوار يصيب البطل، ولكنه يصبح أيضاً الدورة الالتفافية التي يرسمها البطل بسيارته، أو خصلة الشعر المعقوفة في رأس البطلة) . ما من شك في أن هذا النمط من التحليل محبّب إلى كل مؤلفي السينما، فهو خطة ضرورية للبحث من أجل تحليل أعمال أي مؤلف سينمائي . وهو ما يمكن تسميته بدراسة الأساليب : إنه يتضمن تحليل الحركة التي تجري بين أجزاء مجموع داخل كادر، أو بين مجموع وآخر لدى إعادة ضبط الكوادر المصورة Recadrage ، وكذلك تحليل الحركة التي تعبر عن كلٍّ داخل فيلم أو في آثار مبدع؛ والتوافق بين الحركتين، والطريقة التي ترجّع فيها إحداهما صدى الأخرى . والتي تنتقل فيها إحداهما إلى الأخرى ذلك لأن الحركتين هما الحركة نفسها . فحيناً تقوم هذه الحركة بالتأليف، وحيناً آخر تتحلل، إنهما وجها الحركة نفسها . وهذه الحركة هي اللقطة، الوسيط الواقعي المحسوس بين كل تطرأ عليه تغيرات، وبين مجموع يحتوي على أجزاء، ولا يتوقف عن تحويل أحدها إلى الآخر حسب وجهي الحركة .

أما اللقطة Plan، فهي الصورة- الحركة، من جهة كونها ترد الحركة إلى كل يتغير، وهي المقطع المتحرك لديمومة Durée إن بودوفكين Poudofkine يصف لنا لقطة، أو صورة لمظاهرة شعبية : «يبدو كما لو أننا فوق سطح لنرى المظاهرة، ثم كما لو أننا نزلنا إلى نافذة الطابق الأول لنقرأ اللافتات، ثم كما لو أننا نختلط

بالحشد. . » هذا الوصف يعتمد على عبارة واحدة «كما لو»، ذلك أن الادراك الحسي الطبيعي يُدخِل وقفات، رسوات، نقاطاً ثابتة، أو وجهات نظر منفصلة، أجساماً متحركة أو وسائل نقل متميزة، بينما يقوم الإدراك السينمائي، وباستمرار، بحركة واحدة، تكون التوقفات نفسها جزءاً مندمجاً فيها، أو أنها ليست أكثر من اهتزازات أو ترددات Vibrations على ذاتها sur soi، سواء أكان ذلك في اللقطة الشهيرة في فيلم «الحشد La foule» لكينج فيدور King Vidor، والتي سماها ميتري Mitry «إحدى أجمل اللقطات المصاحبة Travelling في كل السينما الصامتة»: «تتقدم الكاميرا داخل الحشد بعكس اتجاه تياره، ثم تيمّم شطر ناطحة سحاب فتتسلق حتى الطابق العشرين، وتؤطر Cadrer نافذة من النوافذ، فتكشف عن بهو مزدحم بالمكاتب. تجتازه الكاميرا وتتقدم حتى تبلغ مكتباً يجلس خلفه البطل». أم في اللقطة الشهيرة أيضاً في فيلم «آخر الرجال Dernier des hommes» لمورناو: توضع الكاميرا فوق دراجة هوائية موضوعة في البداية داخل مصعد عمارة. تهبط مع المصعد وتلتقط في أثناء هبوطها مشهد بهو فسيح في أحد الفنادق، من خلال الزجاج، ومن ثم تقوم بعمليات تحليل وإعادة تركيب مستمرة. ثم «تنسلّ عبر الرواق وعبر مصاريع الأبواب الضخمة، بلقطة متحركة مصاحبة Travelling واحدة». فالكاميرا هنا تقود حركتين جسمين متحركين، أو مركبتين، المصعد والدراجة، وهي بوسعها أن تُظهر أحدهما الذي يشكل جزءاً من الصورة وتخفي الآخر (ويمكنها أيضاً في بعض الحالات أن تظهر كاميرا أخرى). ولكن ليس هذا ما يهمنا. فيما يهمنا هو أن الكمرة المتحركة شبيهة بمعادل عام لكل وسائل النقل التي تُظهرها أو التي تستخدمها (طائرة، سيارة، قارب دراجة هوائية، درج نقال، ميترو. . .) من هذا التعادل بين الكاميرا ووسائل النقل سيصنع ويندرز Wenders اثنين من أفلامه «Au fil du temps في مجرى الزمن» و«Alice dans le villes أليس في المدن» مُدخلاً على هذا النحو، إلى السينما تفكيراً واقعياً ملموساً بوجه خاص حول السينما، بعبارة أخرى، فإن ميزة الصورة- الحركة السينمائية هي أنها تقتبس من عربات النقل ومن الأجسام المتحركة تلك الحركية التي هي جوهرها، ذلك ما كان يصبو إليه برغسون: انطلاقاً من جسم أو من متحرك يربط ادراكنا الحسي الحركة به مثلما يربطها بوسيلة نقل، يتم اقتباس «بقعة» Tache ملونة، هي الصورة- الحركة التي «تقتصر في حد ذاتها على مجموعة من

للاهتزازات المتسارعة إلى أقصى حد»[1] و«هي ليست في الحقيقة سوى حركة الحركات»[1]. وهذا ما اعتقد برغسون أن السينما عاجزة عن تحقيقه، لأنه وضع في اعتباره فقط ما كان يحدث داخل الجهاز «الحركة المتجانسة المجردة لتعاقب الصور» ما يكون الجهاز هو الأقدر على تحقيقه، الأقدر إلى أقصى حد: فالصورة الحركة هي بالتحديد الحركة النقية الصرف المستخلصة من الأجسام ومن المتحركات، و ليس هذا الاستخلاص تجريداً وإنما تحريراً للحركة. إنها للحظة في غاية الأهمية، على الدوام، بالنسبة إلى السينما. مثلما نجد ذلك لدى رينوار، حين تغادر الكاميرا شخصاً وحتى تدير له ظهرها، متّخذة حركة خاصة، وعقب هذه الحركة تعثر عليه من جديد.

إن اللقطة، حينما تصنع، على هذا النحو، مقطعاً متحركاً لاتكتفي بالتعبير عن ديمومة لكلٍّ يتغير، ولكنها لاتتوقف عن تغيير الأجسام، والأجزاء، والمناظر، والأبعاد، والمسافات، والأوضاع المتبادلة للأجسام التي تكوّن مجموعاً داخل الصورة. الواحد يحدث من خلال الآخر، ذلك لأن الحركة الصرّف تحوّل، عبر الفصل والتجزئة عناصر المجموع إلى قواسم مشتركة متباينة، وذلك لأنها تحلّل وتعيد تركيب المجموع، وترتبط أيضاً بكل منفتح كلياً، حيث أن ميزته هي «الحدوث» دوماً توقف، أو التغيّر، والدوام. إن ابستين Epstin هو الذي أبرز على الوجه الأكمل، والأكثر شاعرية هذه الطبيعة للقطة كحركة صرف، مقارناً إياها بالرسم التكعيبي أو التزامني Simultanéiste[2] «كل المساحات تتجزأ، تتقطع، تتحلل تتكسر كما لو تخيلناها تفعل داخل عين الحشرة ذات الألف مظهر. هندسة وصفيّة، حيث اللوحة هي لقطة النهاية Le plan de bout وبدلاً من أن يخضع الرسام للمنظور فإنه يصدّعه ويفتّته، ويدخل فيه. . . . وهو يستبدل على هذا النحو، المنظور الخارجي بالمنظور الداخلي، وهو منظور متعدّد ألق، متموج، متغيّر، قابل للتقلص على غرار شعرة مقياس الرطوبة، Cheveu hygromètre»[3].

---

١) برغسون. المادة والذاكرة.

٢) simultaniésme: طريقة في السرد تعتمد على رواية أحداث حدثت في وقت واحد وفي أمكنة مختلفة من غير انتقال واستعملها المؤلف هنا في الرسم. (المترجم)

١) cheveu hygromètre: شعرة مقياس الرطوبة تتمدد أو تتقلص حسب درجة حرارة الجو.

وليس هو نفسه من جهة اليمين مثلما هو من جهة اليسار ولا من الأعلى مثلما هو من الأسفل. وهذا يعني القول بأن أجزاء الواقع التي يعرضها الرسام التكعيبي لايكون لها القاسم المشترك نفسه، في المسافة، ولا في البروز ولا في الضوء.» ذلك أن السينما، وعلى نحو أكثر مباشرة من الرسم تعطي بروزاً أو تجسيماً Relief داخل الزمن، منظوراً داخل الزمن: إنها تعبّر عن الزمن، بحد ذاته، كمنظور، أو كتجسيم. ولهذا فإن الزمن يأخذ بصورة أساسية القدرة على التقلص (الانكماش) se contracter أو التمدد se dilater مثلما أن الحركة تأخذ القدرة على الابطاء والتسارع. لقد قارب ابستين، إلى حد كبير، مفهوم conceptاللقطة: إنها مقطع متحرك، أعني منظوراً زمنياً أو تغيراً (تعديلاً) Modulation[1]. إن التباين بين الصورة السينمائية والصورة الفوتوغرافية ينجم عن ذلك. فالصورة الفوتوغرافية نوع من «قولبة» Moulage: فالقالب ينسّق القوى الداخلية للشيء، على ذلك النحو الذي تبلغ فيه هذه القوى حالة التوازن، في لحظة ما (مقطع ساكن). في حين أن التغير أو التعديل Modulation لايتوقف حينما يتم بلوغ التوازن، ولايكف عن تعديل Modifier القالب، وتشكيل قالب متغير، مطّرد، زمني، تلك هي الصورة الحركة التي قابل بازين Bazin بينها، من وجهة النظر هذه، وبين الصورة الفوتوغرافية: «فالفوتوغرافية تعمل بوساطة عدسة l'objectif على التقاط انطباعة مضيئة في قالب... ولكن السينما تحقق المفارقة المتمثلة في التقولب مع زمن الموضوع، وأخذ انطباعة ديمومته، بالإضافة إلى ذلك.

-٣-

ما الذي كان يحدث في الفترة التي كانت فيها الكاميرا ثابتة؟ في المقام الأول كان الكادر محدّداً من خلال وجهة نظر للكاميرا Point de vueوحيدة وجبهية Frontal، والتي هي وجهة المشاهد على مجموع غير متبدل invariable. ليس هناك إذن اتصال بين مجاميع متبدلة يعيد بعضها إلى البعض الآخر. وفي المقام الثاني كانت اللقطة تحديداً لحيّز مكاني ليس إلا، تعيّن «شريحة مكانية»، على هذه المسافة أو تلك من الكاميرا. من لقطة قريبة gros plan إلى لقطة بعيدةplan lointain (مقاطع ساكنة): فالحركة لم تكن إذن منطلقة لذاتها Pour lui même بل تبقى متعلقة

---

١) Madulation: تغير طبقة الصوت، تنغيم الصوت، تعديل ظلال الألوان في لوحة، واستعملها المؤلف هنا مجازاً.

العناصر، و الشخصيات والأشياء، التي تقوم بالنسبة إليها مقام جسم متحرك أو عربة ناقلة. وأخيراً فإن الكل يمتزج بالمجموع في العمق En profondeu كما أن الجسم المتحرك يجتازها ماراً من لقطة مكانيةإلى أخرى، من شريحة موازية إلى شريحة تالية، ولكل شريحة مكانية استقلاليتها، أو ضبطها وتركيزها Mise au point[1] البؤري: فليس هناك إذن تغيّر ولا ديمومة بحصر المعنى بقدر ماتنطوي فيه الديمومة على تصور مغاير كلياً للعمق، يمزج ويفكك الشرائح المكانية بدلاً من أن ينضدها، يمكننا إذن تحديد حالة أولية للسينما تكون الصورة فيها في حركة en mouvment بدل أن تكون صورة- حركة. وفقاً لهذه الحالة الأولية مارس النقد البرغسوني تأثيره.

فيما لو تساءلنا، كيف تشكلت الصورة- الحركة، أو كيف تحررت الحركة من الأشخاص والأشياء، سنلاحظ بأن ذلك قد حدث في شكلين اثنين، وفي الحالتين كلتيهما بطريقة خفية غير مدركة: من جهة، من خلال حركية الكاميرا بالتأكيد. فقد أصبحت اللقطة نفسها متحركة، ومن جهة أخرى عبر المونتاج، أي عبر وصل اللقطات التي كان بوسع كل منها أو معظمها أن يبقى ثابتاً. ثمة حركية Mobilité أمكن بلوغها عبر هذه الوسيلة. استخلاص حركات الأشخاص بنزر يسير من حركة الكاميرا: لقد كانت هذه هي الحالة نفسها الأكثر تكراراً. ولاسيما في فيلم «فاوست» لميرناو، حيث احتُفظ بالكاميرا المتحركة من أجل مشاهد استثنائية، ولحظات ممتازة. وعليه فإن الوسيلتين كلتيهما، ستجدان نفسيهما في البداية ملزمتين بالبقاء في الظل: ليس فقط أن وصلات المونتاج توجب أن تكون غير مدركَة (وصلات داخل المحور، على سبيل المثال)، وإنما حركات الكاميرا أيضاً، بقدر ما كانت معنيّة بآنات عادية أو بمشاهد مبتذلة على غرار (الحركات البطيئة القريبة من عتبة الإحساس). ذلك أن الشكلين أو الوسيلتين ما كانا ليتدخلا إلا من أجل تحقيق محتوى كامن في الصورة الثابتة الأولية، أي في الحركة بوصفها ما تزال متعلقة بالأشخاص والأشياء. ذلك أن هذه الحركة التي كانت ميزة السينما، والتي

---

١) Mise au point ضبط البؤرة. تغير البعد البؤري وتعديله باستمرار لمتابعة الحركة التي يقوم به ممثل.

تطلبت نوعاً من التحرير لم يكن بوسعها الاكتفاء بالبقاء ضمن حدود كانت الشروط الأولية للسينما تفرضها. بحيث أن الصورة الأولية، الصورة التي هي في حركة en mouvment تحددت من خلال حالتها أقل مما تحددت من خلال ميلها ونزوعها. إن اللقطة المكانية والثابتة كان لديها نزوع إلى إعطاء صورة - حركة صرفة. نزوع كان ينتقل من القوة إلى الفعل en acte على نحو غير محسوس عبر التحضير والتهيؤ Mobilisation في مكان الكاميرا، وعبر المونتاج في زمان اللقطة. ومثلما يقول برغسون، رغم أنه لم يقل ذلك بخصوص السينما: فإن الأشياء لاتتحدد مطلقاً من خلال حالتها الأولية، إنما من خلال نزوعها الخفي في داخل تلك الحالة.

يمكننا أن نحتفظ بكلمة «لقطة» للتحديدات المكانية الثابتة، لشرائح المكان، أو للمسافات بالنسبة إلى الكاميرا هكذا هو الشأن لدى جان ميتري، ليس فقط حينما أدان تعبير «لقطة طويلة» المتهافت حسب رأيه، ولكن ولسبب أقوى حينما رأى في اللقطة المصاحبة (المتحركة)، Travelling ليس لقطة واحدة ولكن سلسلة من اللقطات. إنها إذن سلسلة اللقطات، التي ورثت الحركة والديمومة. ولكن لأن هذا المفهوم ليس واضحاً بما فيه الكفاية، فسيتوجب خلق مفاهيم أكثر دقة من أجل إبراز وحدات الحركة والديمومة، ونحن سنرى ذلك في «التراكيب التعبيرية» لدى كريستيان ميتز. غير أنه من وجهة نظرنا حالياً فإن مفهوم اللقطة يمكن أن يتخذ وحدة وامتداداً كافيين فيما لو أعطيناه معناه الاسقاطي، والمنظوري أو الزمني. في الواقع إن المقصود بوحدة، هو على الدوام وحدة فعل تحتوي بوصفها هكذا على كثرة من العناصر السلبية والفعالة. أما اللقطات كتحديدات مكانية ثابتة لاتتحرك فيمكنها تماماً، بهذا المعنى، أن تكون الكثرة التي تتوافق مع وحدة اللقطة كمقطع متحرك أو كمنظور زمني. والوحدة ستتغير وفقاً للكثرة التي تحتويها هذه الوحدة، ولكنها تبقى مع ذلك وحدة هذه الكثرة المترابطة.

سنميّز العديد من الحالات في هذا الصدد. في حالة أولى، فإن الحركة المستمرة للكاميرا هي التي ستحدد اللقطة، مهما كانت التغيرات في زاوية ووجهات نظر الكاميرا متعددة. (لقطة متحركة مصاحبة، على سبيل المثال)، في حالة ثانية فإن استمرارية الوصل هي التي ستشكل وحدة اللقطة، حتى ولو كانت مادة هذه

وحدة لقطتان أو عدة لقطات متتابعة يمكن لها مع ذلك أن تكون ثابتة. كذلك فإن كثيراً من اللقطات المتحركة لاتدين بوضوحها إلا للمستلزمات المادية، ويمكنها تشكيل وحدة تامة وفقاً لطبيعة وصلها: على هذا النحو كانت اللقطتان المشرفتان Plongée[1] في فيلم «Citizen Kane المواطن كين» لاورسون ويلز حيث تجتاز الكاميرا واجهة زجاجية، وتنفذ إلى داخل حجرة كبيرة، إما مستفيدة من المطر الذي تنسحق قطراته على الزجاج وتغشّيه بالضباب، أو من العاصفة وقصف الرعد الذي يحطم هذا الزجاج. في حالة ثالثة نجد انفسنا إزاء لقطة ذات ديمومة طويلة ثابتة أو متحركة «القطة طويلة Plan séquence» مع عمق في المجال: مثل هذه اللقطة تحتوي بحد ذاتها على كل شرائح المكان دفعة واحدة، من لقطة قريبة إلى لقطة بعيدة، ولكنها تبقى مع ذلك وحدة لهذه اللقطات. وحدة تسمح بتحديدها كلقطة. ذلك أن عمق المجال لايعود متُصوَّراً على طريقة السينما «الأولية». كتنضيد لشرائح مكانية متوازية حيث لايكون لكل شريحة أي شأن إلا مع ذاتها، يجتازها كلها فقط المتحرك نفسه. ولكنه على العكس من ذلك لدى رينوار وويلز. فمجموع الحركات تتوزع في العمق. بحيث يتمخض عنها روابط وأفعال وردود أفعال لا تتطور مطلقاً على نحو يكون الواحد منها إلى جانب الآخر، على اللقطة نفسها، ولكنها تتدرّج على مسافات مختلفة، من لقطة إلى أخرى. وتتحقق وحدة اللقطة هنا من الاتصال المباشر بين عناصر مأخوذة خلال كثرة اللقطات المتراكبة، والتي تتوقف عن كونها قابلة للانفصال عن بعضها: تلك هي الصلة بين الأجزاء القريبة والبعيدة التي تصنع الوحدة.. لقد ظهر التطور نفسه خلال تاريخ الرسم فيما بين القرنين السادس عشر والسابع عشر: فمن تراكب لقطات. حيث أن كلاً منها تجد نفسها فيه وقد امتلأت بمشهد نوعي وحيث أن الأشخاص يتقابلون وجهاً لوجه، إلى رؤية أخرى مختلفة كلياً عن العمق، حيث يتقابل الأشخاص على نحو مائل مستنطقين بعضهم بعضاً من لقطة إلى أخرى، وحيث العناصر في لقطة واحدة تقوم بالفعل ورد الفعل

١- Plongée: لقطة مشرفة، لقطة من أعلى. لقطة من ارتفاع كبير مشرفة على ما تحتها من منظورات وهي أقرب ما تكون إلى المسقط الرأسي، أو تكون بشيء من الميل.

تجاه عناصر في لقطة أخرى، وحيث أنه ما من شكل ولالون ينغلق على لقطة واحدة، وحيث أن أبعاد اللقطة الأولى تجد نفسها غير متقنة وبشكل مخالف للمألوف من أجل أن تدخل مباشرة في تناسق مع أرضية اللقطة Arriére plan[١]، عبر اختزال حاد للأبعاد والقياسات. في حالة رابعة فإن اللقطة الطويلة Plan séquence (لأن هناك الكثير من أنواعها) لاتعود تقتضي أي عمق، ولا أي تراكب، superposition. بل إنها على العكس تردّ كل اللقطات المكانية إلى أمامية واحدة Avant plan تنتقل عبر كادرات مختلفة بتلك الطريقة التي ترتدّ فيها وحدة اللقطة إلى الامتلاء التام للصورة. تلك كانت الحالة لدى دراير في لقطاته الطويلة الشبيهة بألوان موحدة، والتي تنفي كل تمييز بين اللقطات المكانية المختلفة، ناقلة الحركة عبر سلسلة من إعادات ضبط الكادر Recadrages التي تحل محل التغير في اللقطة. فالصور دون عمق أو بعمق ضئيل تشكل نموذجاً للقطة سائلة منسابة تقابل مقداراً من صور عميقة.

بكل هذه المعاني، فإن للقطة بالتأكيد وحدة. إنها وحدة الحركة وهي تحتوي، تحت هذه الصفة، على كثرة مترابطة لاتتناقض مع هذه الوحدة وكل ما يمكن قوله هو أن هذه الوحدة خاضعة لضرورة مزدوجة: بالنسبة إلى الكل الذي تعبر فيه عن تغير على امتداد الفيلم، وبالنسبة إلى الأجزاء التي تحدد فيها هذه الوحدة، الانتقالات التي تجري داخل كل مجموع، ومن مجموع إلى آخر. وقد عبر بازوليني عن تلك الضرورة المزدوجة بطريقة واضحة جداً: فمن جهة سيكون الكل السينمائي لقطة طويلة Plan séaquence واحدة تحليلية، غير محدودة في الحق En droit[٢]، ومستمرة نظرياً théoriquement، ومن جهة ثانية ستكون أجزاء الفيلم (في الواقع)[٢] En fait لقطات متقطعة، مشتتة مبعثرة، دون رابط معيّن (يمكن تعيينه) assignable. لابد إذن للكل من أن يتخلى عن مثاليته، وأن يصبح الكل التركيبي للفيلم Synthétique الذي يتم تحقيقه ضمن عملية توليف (مونتاج) الأجزاء. وبالمقابل ينبغي للأجزاء أن تكون متنخبة، متناسقة، وأن تدخل في

---

١ - Arriére plan أرضية اللوحة: المناظر الخلفية التي تتحرك عليها الشخصيات.

٢ - de fait et du droit: عبارة كان يرددها الملكيون، أنصار حق الملك. في الواقع. وفي الحق. فلويس فيليب هو الملك في الواقع وهنري الخامس الملك بالحق.

وصلات وعلاقات تعيد من خلال المونتاج اللقطة الطويلة Plan séquence المفترضة في الكل التحليلي للسينما.

غير أنه ليس هناك هذا الانقسام إلى: في الواقع، وفي الحق du fait et du droit. هناك وجهان اثنان هما بالتساوي الواقع، والحق يُظهران توتر اللقطة كوحدة، من جهة، فإن الأجزاء ومجاميعها تدخل في استمرارية نسبية، من خلال الوصلات اللاملحوظة Imperceptibles، وعبر حركات الكاميرا، وعبر اللقطات الطويلة في الواقع de fait، مع أو من دون عمق في المجال. غير أنه سيوجد هناك دائماً قص وتهذيب، انقطاعات، تُظهر بصورة كافية أن الكل لايكون من هذه الجهة. فالكل يتدخل من جهة أخرى ومن خلال نظام آخر كما لو أنه ذاك الذي يمنع المجاميع من أن تنغلق على نفسهاsur soi أو يغلق بعضها على البعض الآخر، وهو ما يظهر انفتاحاً لارجعة عنه على الاستمراريات وعلى انقطاعاتها. وهذا الكل يتبدى في ديمومة تتغير ولاتتوقف عن التغير، كما أنه يظهر في الوصلات الكاذبة (لقطات الترابط) Le faux raccord[1] كقطب أساسي للسينما. والوصلة الكاذبة (لقطة الترابط) يمكن أن تستعمل داخل مجموع (ايزنشتاين) أو في الانتقال من مجموع إلى آخر، وبين لقطتين طويلتين (درايير). لهذا فلا يكفي القول بأن اللقطة طويلة Plsn séquence تستبطن المونتاج intérioriser خلال عملية التصوير Tournag، إنها، على العكس تطرح مشاكل معينة للمونتاج نفسه. إن الوصلة المزيفة أو لقطة الترابط ليست وصلة استمرار وليست انقطاعاً أو توقفاً discontinui-té. إنها تمتلك وحدها بُعد المنفتح. الذي يتملص من المجاميع ومن أجزائها. وهي تحقق الفعالية الأخرى لخارج الاطار Hors- champ، هذا المكان الآخر أو هذه الدائرة الفارغة هذا (الأبيض على الأبيض يستحيل تصويره). وبعيداً عن تحطيم الكل فإن الوصلات المزورة هي الفعل في الكل، هي الاسفين الذي تغرزه داخل المجاميع وداخل أجزائها. مثلما أن الوصلات الحقيقية تمثل الاتجاه المقابل، اتجاه الأجزاء والمجاميع نحو ادراك الكل الذي يتفلّت منها.

---

١) Le faux raccord: لقطة على سبيل الاحتياط لمعالجة الخطأ الذي قد يقع في صحة التتابع وسلامة السياق حتى لايشعر المتفرج بثغرة أو قفزة أثناء الانتقال من لقطة إلى أخرى أو لقطة الترابط.


www.alkottob.com

الفصل الثالث

المونتاج[1]

-١-

من خلال عمليات: مطابقة عنصري الصورة والصوت Raccord[2]، والقص والتشذيب caupure[3]، ولقطات الترابط Faux raccord[4] يصبح تعريف المونتاج بأنه تحديد الكل (المستوى البرغسوني الثالث). إن إزنشتاين لم يكف عن التذكير بأن المونتاج هو الكل في الفيلم. ولكن لماذا كان الكل بالتحديد هو موضوع المونتاج؟ منذ بداية الفيلم وحتى نهايته فإن شيئاً ما يتغير، شيئاً ما قد تغير. إنه بالتحديد هذا الكل، هذا الزمن، أو هذه الديمومة Durée، والذي يبدو أن من غير الممكن الامساك به إلا على نحو غير مباشر، قياساً إلى الصور- الحركة التي تعبر عنه. فالمونتاج هو هذه العملية التي تعتمد على الصور- الحركة بغية تحرير الكل، الفكرة، أعني صورة الزمن. وهذه الصورة بالضرورة صورة غير مباشرة، مادامت

١) Montage: التوليف- التركيب: عملية القطع واللصق وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي ليطابق التقطيع الفني ويقوم على تحديد اللقطات المختارة، استبعاد اللقطات غير المرغوب فيها، تزامن الصوت والصورة، تحضير الموسيقا والمؤثرات الصوتية... الخ وسنستعمل هنا لفظ المونتاج بدلاً من التوليف، لشيوعه وسهولته.

٢) Raccord: مطابقة وترتيب عنصري الصورة والصوت بين اللقطات والمشاهد لتجنب التنافر البصري أو الصوتي.

٣) Cupure: القص والتشذيب: عملية من عمليات المونتاج. تقوم على قص وتهذيب اللقطات التي استقر الرأي على اختيارها، واستبعاد غير اللازم منها. وبعد هذه العملية تبدأ عملية لصق اللقطات بتتابعها.

٤) Fauxraccord: لقطة على سبيل الاحتياط لمعالجة الخطأ الذي قد يقع في صحة التتابع وسلامة السياق، حتى لا يشعر المتفرج بثغرة أو قفزة أثناء الانتقال من لقطة إلى أخرى، لقطة الترابط.

مستخلصة من صور- حركة، ومن روابطها. ولايأتي المونتاج فيما بعد، (لأنه الكل، أو تحديد الكل)، إذ ينبغي أن يكون هو الأول بطريقة من الطرق، أن يكون مفترضاً منذ البداية، لاسيما، وأننا رأينا سابقاً، في مرحلة غريفيت Griffith ومابعده، بأن الصورة- الحركة بذاتها لاتعود إلا نادراً إلى حركة الكاميرا، ولكنها تولد غالباً من تتابع لقطات ثابتة تفترض المونتاج. وإذا نظرنا إلى مستويات برغسون الثلاثة: تحديد منظومات مغلقة، تحديد الحركة التي تقوم بين أجزاء المنظومة، تحديد الكل المتغير الذي يعبر عن نفسه من خلال الحركة، وجدنا أن هناك مثل هذا الجريان فيما بين المستويات الثلاثة. بحيث أن كل واحد منها يمكن أن يحتوي أو يجسّد مسبقاً المستويين الآخرين. سيتمكن بعض المؤلفين إذن من أن «يضع» (يُدخل) المونتاج في اللقطة أو في الكادر، وهكذا فهم لايعيرون المونتاج، لذاته إلا أهمية ضئيلة، غير أن نوعية (ذاتية) Spésificité العمليات الثلاث تستمر مع ذلك في داخليّتها interiotetè المتبادلة. إن ما يعود إلى المونتاج في ذاته هو الصورة غير المباشرة للزمن، للديمومة، ولانقصد هنا بالزمن زمناً متجانساً أو ديمومة مطابقة للمكان (متصوَّرة على غرار المكان) Spatialisée، كتلك التي نقضها برغسون، وإنما ديمومة أو زمناً فعلياً Effectif ينجم عن تمفصل الصور- الحركة، بحسب النصوص السابقة لبرغسون. أما مسألة معرفة فيما إذا كان هناك بالإضافة إلى الصور- الحركة، صور مباشرة يمكن تسميتها بصور- زمن، وفي أي نطاق تفترق عن الصور- الحركة، وفي أي نطاق، بالمقابل، تتكىء على بعض الجوانب المجهولة في هذه الصور، فإن كل ذلك لايدخل في مجال بحثنا الآن.

إن المونتاج هو التركيب، هو التنسيق لصور- حركة تقوم بتأليف صور غير مباشرة للزمن. ومنذ الفلسفة الأشد قدماً، كان هناك العديد من الطرائق التي يمكن أن يُتصورّ فيها الزمن تبعاً للحركة، قياساً إلى الحركة، ووفقاً لتركيبات متنوعة. من المرجح أننا سنجد هذا التنوع في مختلف «مدارس» المونتاج. وإذا ما قدّمنا التمجيد لغريفيت Griffith فليس لأنه ابتكر المونتاج وحسب، بل لأنه استند إلى مستوى للتركيب ذي بعد نوعي. ويبدو أن بوسعنا تمييز أربعة اتجاهات كبرى للمونتاج: الاتجاه العضوي Orgnique للمدرسة الأمريكية، والديالكتيكي للمدرسة السوفييتية Dialectique، والكمّي للمدرسة الفرنسية، ما قبل الحرب quantitive

لاتجاه التكثيفي intensive للمدرسة التعبيرية الألمانية. وفي داخل كل اتجاه من هذه الاتجاهات يمكن للمؤلفين السينمائيين أن يكونوا مختلفين جداً: فهم يواجهون، مع ذلك طائفة من المسائل، والمشكلات، والهموم، وباختصار طائفة صورية وفكرية idéelle كافية في السينما أو في مجال آخر لتأسيس مفاهيم لمدارس أو لاتجاهات. وسنعمد الآن إلى إلقاء الضوء على كل واحد من هذه التيارات الأربعة، على نحو مجمل جداً.

فيما يتعلق بتركيب الصور- الحركة، فإن غريفيت (الأمريكي) قد تصوره على شكل تعضٍ organisation، بنية عضوية Organisme، وحدة عضوية كبيرة. لقد كان هذا هو ابتكاره. إن البنية العضوية هي في البداية، وحدة ضمن المتنوع Divers، أي ضمن مجموع أجزاء متنوعة: هناك الرجال والنساء. الأغنياء والفقراء، المدينة والريف، الشمال والجنوب، الداخل والخارج.. الخ. ونحن نتناول هذه الأجزاء ضمن علاقاتها الثنائية Binaires، التي تشكل مونتاجاً متناوباً Alterné[1] متوازياً Paralléle[1]، حيث أن صورة جزء تعقب صورة جزء آخر وفقاً لإيقاع، غير أنه لابد أيضاً من أن يدخل الجزء والمجموع، نفساهما في علاقة، بحيث يغيران فيها أبعادهما النسبية Relatif: فتسجيل لقطة قريبة Gros plan[2]، بهذا المعنى، لا يقوم فقط بتضخيم تفصيل من التفاصيل، ولكنه يقود إلى ممنمة المجموع (تصغير حجمه) Miniaturisation، إلى اختزال المشهد (إلى مستوى حجم طفل، مثال ذلك، اللقطة القريبة التي تظهر طفلاً رضيعاً في فيلم «المجزرة») وفي الغالب الأعم، فإن اللقطة القريبة حين تُظهر الطريقة التي تتحرك فيها الشخصيات داخل المشهد الذي تشكل جزءاً منه، فهي تمنح المجموع الموضوعي ذاتية subjectivité تعادل موضوعيته أو حتى تتجاوزها. (هكذا، ليس فقط اللقطات القريبة للمقاتلين والتي تتناوب مع اللقطات التي تظهر مجموع المعركة، أو

---

١) Alterné&Montage Paralélle, Montage، المونتاج المتناوب، المتقاطع، المتوازي، ويتم باستخدام لقطتين أو منظرين مختلفين عدة مرات بطريقة التناوب أو التوازي لمعرفة ما بينهم من تباين أو تقارب أو تقديم حدث يجري في الوقت نفسه هنا وهناك لخلق التوتر والتوجس. مثل موقف البطلة في قبضة الخصم حين يسرع البطل لنجدتها.

٢) gros plan: لقطة تبدو كبيرة على الشاشة، وهي بالنسبة إلى الإنسان تلك التي تعرض الرأس حتى الكتفين، وبالنسبة إلى الأشياء تلك التي تظهرها بحجم كبير.

اللقطات القريبة المذعورة لفتاة شابة يلاحقها زنجي أسود، في فيلم «مولد أمة»، Naissance d'une Nation، وإنما أيضاً اللقطة القريبة للمرأة الشابة التي تتوحّد بالصور التي تساور ذهنها في فيلم «أنوك اردان Enoch Arden»)، وأخيراً، ينبغي، كذلك، أن تقوم الأجزاء بالفعل ورد الفعل، بعضها تجاه البعض الآخر، كي تُظهر وفي وقت واحد، كيف تَدخلُ هذه الأجزاء في نزاع، مهددة وحدة المجموع العضوي، وكيف تتغلب على هذا النزاع أو ترمم الوحدة وتصلحها. فمن بعض الأجزاء تصدر أفعال تضع الطيّب والخبيث في تعارض، ومن أجزاء أخرى تصدر أفعال تتضافر Convergents لنصرة الطيّب: إنه شكل التعارض الثنائي Duel الذي يتطور خلال كل هذه الأفعال، ويمر عبر أطوار عدة، لأن المجموع العضوي، في الحقيقة، يتّصف بكونه مهدداً على الدوام. هذه الحالة نراها في فيلم «مولد أمة» حيث السود متّهمون بأنهم يريدون تهديم الوحدة الحديثة للولايات المتحدة الأمريكية، بالاستفادة من هزيمة الجنوب... كذلك فإن الأفعال المتضافرة تنحو نحو الغاية نفسها: إدراك مكان النزاع من أجل قلب نتيجته، انقاذ البراءة، أو إعادة تكوين الوحدة المعرضة للخطر، مثلما نرى في عدو الفرسان السريع من أجل نجدة المحاصرين، أو هرع المنقذ للحاق بالفتاة الشابة فوق الجليد الذائب، في فيلم «خلال العاصفة Atravers l'orage». هذا هو الشكل الثالث من أشكال المونتاج: المونتاج المتقاطع Concourant أو المتضافر Convergent الذي يناوب بين لحظات فعلين سيتصلان فيما بينهما. se rejoindre. فكلما كانت الأفعال متضافرة، كلما كان الاتصال أقرب، وكان التعاقب أسرع (المونتاج السريع Montage accéléré[1]). صحيح أن اتصال الفعلين لايتم عند غريفيث وأن الفتاة البريئة هي في الغالب هالكة، وبسادية، لأنها لن تتمكن من إيجاد سلام إلا ضمن اتحاد غير طبيعي (لاعضوي inorganique)، فالصيني المدمن على الأفيون لن يصل في الوقت المناسب لنجدتها في فيلم «الزنبقة المحطمة، Le lys brisé». في هذه المرة جاء التسارع مختلاً، فهو قد تجاوز التضافر.

(١) Montage accéléré: المونتاج السريع. قطع ووصل اللقطات القصيرة بحيث يكون التتابع سريعاً متلاحقاً.

تلك هي الأشكال الثلاثة للمونتاج أو للتعاقب الايقاعي: التعاقب بين أجزاء متغايرة، التعاقب بين أبعاد نسبية، التعاقب بين أفعال. إنه تصور عضوي يتمخض عنه، على هذا النحو، المجموع وأجزاؤه، وستقتبس منه السينما الأمريكية شكلها الأشد رسوخاً. بالنسبة لوضعها العام أو للأوضاع المجدَّدة، وذلك عبر الوسيط المتمثل في تنازع الأفعال وتباريها، أو تضافرها وتعانقها. إن المونتاج الأمريكي هو مونتاج عضوي - فعال organico- actif ومن الخطأ أن يؤخذ عليه بأنه خاضع للسرد، فالأمر على العكس من ذلك، إن السردية هي التي تنجم عن هذا التصور للمونتاج. ففي فيلم «التعصب»، يكشف غريفيت عن أن التصور العضوي يمكن أن يكون شاسع الأبعاد، يشمل ليس فقط عائلات ومجتمعات، بل قروناً وحضارات مختلفة. ها هنا، فإن الأجزاء المتمازجة من خلال المونتاج المتوازي ستغدو هي الحضارات نفسها. أما الأبعاد النسبية المتبادلة فستذهب من حاضرة العاهل الملك إلى مكتب الرأسمالي، والأفعال المتضافرة أو المتماثلة سوف لن تغدو فقط المباريات الخاصة بكل حضارة، سباق العربات في المشهد البابلي، وسباق السيارات أو القطارات في المشهد العصري، ولكن السباقين كليهما سيتقاربان (يتماثلان) عبر القرون في مونتاج سريع يطابق بين بابل وأمريكا. مثل هذه الوحدة العضوية، لن تبرز مطلقاً عبر هذا الايقاع Rythme[1] لأجزاء بمثل هذا التباين الكبير، ولأفعال بمثل هذه المسافة الزمنية الواسعة، كما برزت لدى غريفيت في ذلك الفيلم.

حين يجري النظر إلى الزمن نسبة إلى الحركة، حين يجري تحديده كمقياس للحركة، يتمّ الكشف عن وجهين للزمن يمثلان دلالتي قياسه chronosignes فمن جهة يجري النظر إلى الزمن ككلّ، كحلقة كبرى، أو كلولب spirale يلتقط مجموع الحركة في الكون. ومن جهة أخرى كمسافة intervalle تحدد أصغر وحدة عددية للحركة أو للفعل. فالزمن ككل، أي مجموع الحركة في الكون، هو الطائر الذي يحلق في الفضاء، ولايتوقف عن توسيع دائرة طيرانه، ولكن الوحدة العددية

(١) Rythme: الايقاع. الجريان أو التدفق. وهو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت، أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف... الخ وهو العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين كل الأجزاء الأخرى وهو تناسق العلاقة بين الفترات الزمنية التي تستغرقها اللقطات المتتابعة بين الطول والقصر. بين السرعة والهدوء من أجل تدعيم الوحدة الدرامية.

لحركته هي خفقة الجناح، المسافة بين حركتين أو فعلين والتي لاتتوقف عن أن تصبح أصغر فأصغر. فالزمن كمسافةهو الحاضر المتغير المتسارع، والزمن ككل هو اللولب المفتوح من طرفيه. هو الاتساع الهائل للماضي وللمستقبل، وبتوسيع الحاضر وتمديده إلى مالانهاية فإنه سيغدو الكل نفسه. وبتقليص الكل إلى ما لانهاية فإنه سيتحول إلى المسافة. إن ما يتمخض عنه المونتاج أو تركيب الصور– الحركة هو الفكرة l'idée، هذه الصورة اللامباشرة للزمن: فالكل هو الذي يطوي ويبسط مجموع الأجزاء في المهد التاريخي الشهير لفيلم «التعصب»، أما المسافة بين الأفعال فهي التي تصبح أصغر فأصغر في المونتاج السريع للسباقات.

إن ايزنشتاين الذي اعترف بأنه مدين لغريفيت وجّه مع ذلك اعتراضين على عمله، يرى غريفييت، منذ البداية بأن الأجزاء المتمايزة في المجموع هي معطيات من تلقاء نفسها، كظواهر مستقلة. وذلك يشبه قديدة لحم الخنزير بتناوبها بين السمين منها والهزيل، وهناك الأغنياء والفقراء، الطيبون والخبثاء السود والبيض.. الخ. وهكذا فحين يتواجه ممثلو هذه الأجزاء فإن مواجهتهم هذه تتمّ في شكل مبارزات فردية Duels individuels، حيث أن الحوافز الجماعية Collec-tives تخفي دوافع شخصية بحصر المعنى. (قصة حب، مثلاً، العنصر الميلودرامي). وهذا يحاكي خطوطاً متوازية تتتابع، وتتلاقى بالتأكيد في اللانهاية، ولكنها لاتتصادم هنا على الأرض إلا حين يقوم قاطع بقطعها، جاعلاً نقطة خاصة من أحدها تواجه نقطة خاصة من الآخر. إن غريفيت يتجاهل حقيقة أن الأغنياء والفقراء لايكونان كمعطيين مستقلين، ولكنهما خاضعان لظرف عام واحد، هو نفسه بالنسبة لكليهما ألا وهو الاستغلال الاجتماعي. إن هذا الاعتراض الذي يدين التصور «البورجوازي» لغريفيت لايستند فقط إلى الطريقة في رواية التاريخ أو في فهم التاريخ، وإنما يستند مباشرة إلى المونتاج المتوازي. لقد أخذ ايزنشتاين على غريفيت أن هذا الأخير جعل من البنية العضوية تصوراً تجريبياً تماماً empi-rique، بغض النظر عن قانون التكون العضوي والنمو، وأنه تصور الوحدة العضوية بطريقة خارجية extrinséque، على أنها كوحدة تجميع أو دمج لأجزاء متجاورة، وليست كوحدة تخلّق وتكوين عضوي، كخلية تخلق أجزاءها الخاصة من خلال الانشطار Division الخلوي. وأنه فهم التعارض (المجابهة) بين الأجزاء

على أنه عرضي وطارىء، وليس على أنه القوة الداخلية القاطرة Motrice التي من خلالها، فإن الوحدة المنقسمة تعيد تشكيل وحدة جديدة ذات مستوى آخر.

سنلاحظ بأن ايزنشتاين يحتفظ بالفكرة الغريفيتية عن تركيب أو عن تنظيم عضويين للصور- الحركة: ولكن عبر تطوير للتعارضات (التناقضات) Oppositions وتجاوزها بعد ذلك لذاتها، إن غريفيت لم ير، بالتحديد، الطبيعة الديالكتيكية للبنية العضوية ولتركيبها. فالعضوي هو بالتأكيد، عبارة عن لولب كبير، غير أن هذا اللولب ينبغي أن يكون مُتصوَراً «على نحو علمي»، وليس على نحو تجريبي، وذلك بمقتضى قانون التطور العضوي، وقانون النموالتطور. لقد رأى ايزنشتاين بأنه قد سيطر تماماً على منهجه في فيلم «المدرعة بوتيمكين Le cuirassé optemkine»، وعبر عن ذلك في تعليقه على هذا الفيلم الذي قدم فيه ايزنشتاين تصوراً جديداً للعضوي.

إن اللولب العضوي لدى ايزنشتاين يجد قانونه الداخلي في المقطع الذهبي Section d'or الذي يحدّد نقطة- وقف Point- césure، ويجزىء المجموع إلى جزئين كبيرين متعارضين ولكنهما غير متساويين (تلك هي لحظة الحداد حين يجري الانتقال من السفينة إلى المدينة، وحيث الحركة تنقلب وتصبح معكوسة). ولكن أيضاً فإن كل لفّة حلزونية (لولبة، لفّة في اللولب) Spir أو كل قطعة من قطع الحركة تتجزأ بدورها إلى جزئين غير متساويين ومتعارضين، أما التعارضات فتصبح متعددة: كمياً quantative واحد- كثير، رجل- عدة رجال، طلقة نارية واحدة- صلية، سفينة- اسطول)، وكيفياً qualitative (المياه- الأرض)، وتكاثفياً intensive (الظلمات- النور)، وديناميا Dynamique (حركة صاعدة- وحركة هابطة، من اليمين إلى اليسار وبالعكس). إضافة إلى ذلك، فلو جرى الانطلاق من نهاية اللولب، وليس من بدايته، فإن المقطع الذهبي Section d'or يحدّد وقفاً césure آخر، النقطة الأعلى في التعاكس inversion اللولبي بدلاً من النقطة الأدنى، وهذا الوقف يولّد انقسامات Division أخرى أو تناقضات contradiction أخرى، بحيث أن اللولب يتقدم على نحو متزايد. غير أن ما يظهر هنا هو حركة الواحد l'un الذي يتضاعف ويعيد تشكيل وحدة جديدة. وفي الواقع، فلو جرى ردّ الأجزاء المتناقضة إلى الأصل o (أو إلى نهاية اللولب Terminaison)، وذلك من وجهة نظر

التكوين Génèse، فإن هذه الأجزاء تدخل في تناسب Proportion هو التناسب في المقطع الذهبي، والذي بحسبه فإن الجزء الأصغر هو بالنسبة إلى الجزء الأكبر، ما يكونه الجزء الأكبر بالنسبة إلى المجموع:

$$\frac{OA}{OB}=\frac{OB}{OC}=\frac{OC}{OD}=m.$$

ويغدو التناقض في خدمة الوحدة الديالكتيكية التي يسجل فيها هذا التناقض تقدماً، بدءاً من وضع الانطلاق إلى وضع الوصول. وبهذا المعنى فإن المجموع ينعكس داخل كل جزء، كما أن كل لفّة لولبية spire أو كل جزء يعيد انتاج المجموع. وليس هذا صحيحاً، فقط، بالنسبة إلى سلسلة الصور الملتقطة لمشهد واحد دون توقف الكاميرا séquence؛ وإنما أيضاً بالنسبة إلى كل صورة تتضمن أيضاً كل وقفاتها césures، وكل تناقضاتها ومبدأها ومنتهاها: إذ ليس لهذه الصورة وحدة عنصر مجاور لعنصر آخر وحسب، وإنما لها الوحدة الوراثية l'unité géné-tique لـ «خلية» cellule منقسمة إلى خلايا أخرى. لقد وصف ايزنشتاين الصورة-الحركة بأنها خلية المونتاج، وليست عنصراً بسيطاً في المونتاج. باختصار فإن مونتاج التعارض opposition يحل محل المونتاج المتوازي في ظل القانون الديالكتيكي القائل بأن الواحد L'un ينقسم كي يشكل الوحدة الجديدة الأرقى.

لن نأخذ بعين الاعتبار سوى القالب النظري لتعليق ايزينشتاين، هذا القالب الذي يتعقب عن قرب الصور الواقعية concrétes (مثال: درج أوديسا). وهذا التركيب الديالكتيكي سنجده في فيلم «ايفان الرهيب»: لاسيما في الوقفتين اللتين تتطابقان مع لحظتي الشك لدى ايفان. مرة حين يتساءل أمام نعش زوجته، ومرة أخرى حين يتضرع للكاهن. الأولى تعيّن نهاية اللفّة اللولبية الأولى، أي المرحلة الأولى في صراعه مع النبلاء الروس، والأخرى تعيّن بداية المرحلة الثانية. وبين المرحلتين انسحاب الجيش الروسي إلى خارج موسكو. لقد أخذ النقد الرسمي السوفييتي على ايزنشتاين بأنه تصور المرحلة الثانية كتنازع (كتبارز) Duel شخصي بين ايفان وبين عمته: في الواقع، فإن ايزنشتاين قد رفض المفارقة التاريخية التي

زعمت أن ايفان قد توحّد بالشعب، فمن البداية وحتى النهاية جعل إيفان من الشعب مجرد أداة بسيطة، وفقاً للشروط التاريخية لتلك المرحلة: ومع ذلك فمن داخل هذه الشروط صعّد من نزاعه مع النبلاء، هذا النزاع الذي لم يكن تبارزاً شخصياً Duel personnel على طريقة غريفيت، ولكنه انتقل من تسوية سياسية إلى تصفية جسدية واجتماعية.

يمكن لايزنشتاين أن يتذرع بالعلم، بالرياضيات أو بالعلوم الطبيعية. ولكن الفن لم يعدم الوسيلة في اقتفاء أثر العلم مع ذلك. مادام أن الرسم، مثله مثل السينما. كان مضطراً إلى اكتشاف اللولب الذي يتناسب مع موضوعه وأن يختار جيداً نقاط الوقف الخاصة به، ومن وجهة نظر التكوين والنمو هذه رأينا سابقاً كيف أن منهج ازنشتاين قد توافق على نحو جوهري مع تحديد نقاط بارزة أو لحظات ممتازة، غير أن هذه اللحظات لم تعبر كما لدى غريفيت عن عنصر احتمالي طارىء أو عن عرضية الإنسان الفرد بل إنها، على العكس من ذلك، تنتمي كلياً إلى البناء المتناسق للّولب العضوي، فنحن نرى ذلك على نحو أفضل حينما نضع في اعتبارنا ما قدمه ايزنشتاين من بُعد جديد، كأنما ينضاف حيناً إلى أبعاد العضوي، وحيناً آخر، يكمل هذه الأبعاد. إن التركيب أو التنظيم الديالكتيكي لايتوافق فقط مع العضوي، أعني التكوّن والنمو، ولكنه يتوافق أيضاً مع المشجي (المثير للانفعال) Pathétique أو «التطور» développement. ولا ينبغي للمشجي أن يختلط بالعضوي. ذلك أنه، من نقطة إلى نقطة أخرى على اللولب يمكننا أن نمد أشعة على شكل أوتار قوس. أي لفّة لولبية ولايعني ذلك تشكّل أو تصاعد التناقضات نفسها، وفقاً للّفات اللولبية، ولكنه يعني الانتقال من نقيض إلى آخر، أو بالأحرى إلى داخل الآخر وفقاً للأوتار: فالقفزة تكون في داخل النقيض. إذ ليس هنا فقط تناقض بين الأرض والماء، بين الواحد والمتعدد، وإنما هناك انتقال من الواحد إلى داخل الآخر، والانبثاق الفجائي للآخر انطلاقاً من الأول. ليس هنالك فقط وحدة عضوية للأضداد ولكن انتقال انفعالي (شعور مستثار) Pathétique من النقيض» إلى داخل نقيضه، وليس هناك فقط علاقة عضوية بين اللحظتين، ولكن قفزة انفعالية، حيث اللحظة الثانية تكتسب طاقة جديدة. مادامت اللحظة الأولى قد

انتقلت إليها. من الحزن إلى الغضب، من الشك إلى اليقين، من الخضوع إلى التمرد. إن المشجي يقتضي هذين الوجهين: إنه في آن معاً: الانتقال من حدّ إلى حد آخر، من كيفية إلى كيفية أخرى، والانبثاق الفجائي للكيفية الجديدة التي تولد من الانتقال الناجز. إنه كذلك، وفي آن معاً ضغط Compression وانفجار explosion» إن فيلم «الخط العام La ligne générale» يقسم لولبه sa spirale إلى جزئين متقابلين (متضادين) «القديم» و«الجديد». ثم يعيد انتاج انقسامه مرة أخرى، موزعاً تناقضاته في هذا الجانب كما في الجانب الآخر. وذلك هو العضوي. ولكن في المشهد الشهير لقرّازه l'écremeuse القشدة نشهد انتقالاً من لحظة إلى أخرى، من عدم الثقة إلى الأمل، إلى فرحة النجاح، من الانبوبة الفارغة، إلى القطرة الأولى من القشدة. انتقال يتسارع كلما اقتربت الكيفية الجديدة، القطرة الظافرة. وهذا هو المشجي، إنه الطفرة أو القفزة le bond ou le saut النوعية. فالعضوي هنا هو القوس، مجموع الأقواس (في الخط اللولبي أو الحلزوني) ولكن المشجي هو، في آن معاً الوتر والسهم، تغير الكيفية، والانبثاق الفجائي للكيفية الجديدة، وتربيعها (رفعها إلى مربع)، إلى القوة اثنين.

كذلك فإن المشجي لايستتبع فقط تغيراً في محتوى الصورة، ولكن أيضاً في الشكل. إذ ينبغي للصورة في الحقيقة، أن تغير من قوّتها، وإن تنتقل إلى قوة أعلى. وهذا ما كان ايزنشتاين يسميّه «التغيير المطلق للبعد» كي يعارضه مع التغير النسبي لدى غريفيت. وعبر التغير المطلق ينبغي أن نفهم بأن القفزة النوعية تكون صورية Formel بقدر ما هي مادية Matériel. إن اللقطة القريبة gros plan لدى ايزنشتاين تسجل بالضبط مثل هذه القفزة الصورية بمعنى تغير مطلق، أي رفع الصورة إلى قوة مربعة. وقياساً إلى غريفيت فإن هذه وظيفة جديدة كلياً للقطة القريبة. فإذا مااشتملت هذه اللقطة على ذاتية subjectivité، فذلك بالمعنى الذي يصبح فيه الشعور conscience أيضاً انتقالاً إلى بعد جديد مرفوعاً إلى القوة اثنين والذي يمكن أن يتحقق عبر «مجموعة (سلسلة) من اللقطات القريبة المتزايدة»، ولكن الذي يمكنه أيضاً أن يستعير طرائق جديدة). وفي كل الأحوال، فإن الشعور هو المشجي، هو الانتقال من الطبيعة إلى الإنسان، وهو الكيفية التي تولد من الانتقال من الطبيعة إلى الإنسان. وهو الكيفية التي تولد من الانتقال التام. إنه في

آن معاً الوعي والوعي الثوري المهتاج، حتى نقطة معينة، يمكن لها أن تكون النقطة المقيّدة جداً في فيلم إيفان، أو النقطة المبشرة Précurseur بما بعدها في فيلم بوتمكين أو نقطة الذروة في فيلم «أوكتوبر». وإذا ما كان المشجي هو التطور، فذلك لأنه تطور الشعور نفسه: إنه طفرة العضوي الذي يخلق شعوراً خارجياً بالطبيعة وتطورها، ولكنه يخلق أيضاً شعوراً داخلياً بالمجتمع وبتاريخه. ومن لحظة إلى أخرى يخلق شعوراً بالبنية الاجتماعية العضوية. هناك أيضاً طفرات أخرى في العلاقات المتغيرة مع تغير علاقات الشعور، معبرة عن أبعاد جديدة، وعن تغيرات شكلية ومطلقة، وعن ترفيعات إلى قوى أعلى أيضاً. تلكم هي القفزة النوعية في اللون، مثل الراية الحمراء في فيلم بوتيمكين، والمأدبة الحمراء في فيلم ايفان. ومع السينما الصوتية والناطقة سيكتشف ايزنشتاين دائماً ترفيعات أخرى للقوة، بحيث أن القفزة النوعية يمكنها أن تتوصل إلى إحداث تغيرات صورية أو مطلقة تشكل ترفيعات للقوى تبلغ أضعافاً مضاعفة. فتدفق الحليب في فيلم «الخط العام» سيصبح مستبدلاً بانبجاس الماء (انتقال إلى التلؤلؤ الضوئي) ومن ثم بالأسهم النارية (انتقال إلى اللون)، وبعد ذلك بتعرجات الأرقام، (انتقال من المرئي إلى المقروء). من وجهة النظر هذه يمكن أن يصبح واضحاً أكثر بكثير المفهوم الصعب جداً لايزنشتاين «مونتاج الاجتذاب Montage d'attaction» الذي لايقتصر بالتأكيد على استخدام مقارنات ولاحتى مجازات، ويبدو لنا بأن «الاجتذابات» تشكل أحياناً صوراً Representations مسرحية أو سيركية (العيد الأحمر لايفان) وأحياناً صوراً تشكيلية (النصب والتماثيل في فيلم بوتيمكين وخاصة في «أوكتوبر») والتي تمدد الصورة أو تبدلها فانبجاسات الماء والنار في فيلم «الخط العام» هي من النموذج نفسه.

ينبغي بالتأكيد، أن يُفهم الاجتذاب بالمعنى المشهدي spectaculaire (لهو، ألعاب، منوعات) ومن ثم بالمعنى الترابطي Associatif أيضاً، ترابط الصور على غرار قانون الجاذبية النيوتوني (نسبة إلى العالم نيوتن)، وأكثر أيضاً، فإن ما يسميه ايزنشتاين «بالحساب التجاذبي» يعيّن هذا التوق الديالكتيكي في الصورة إلى الوصول إلى أبعاد جديدة، إلى القفز صورياً Formellement من قوة إلى قوة أخرى. فانبجاس الماء والنار يرفعان قطرة الحليب إلى بعد كوني cosmique كلياً.

ذلك أن الشعور الذي يغدو كونياً هو في الوقت نفسه الذي يغدو ثورياً، حينما يدرك بقفزة أخيرة مشجية المجموع الخاص بالعضوي بحد ذاته، الأرض، الهواء الماء، النار. سترى فيما بعد كيف أن مونتاج الاجتذاب، على هذا النحو، لايتوقف عن إقامة اتصال بين المعنيين العضوي والمشجي.

إن المونتاج المتوازي لدى غريفيت يحل محله على يد ايزنشتاين مونتاج التعارض (التناقض)، والمونتاج المتقارب أو الترابط يحل محله مونتاج القفزات النوعية («المونتاج الطافر»). كل هذه الأنواع الجديدة لجوانب المونتاج تتلاقى فيه، أو بالأحرى تنجم عنه، مبدعة على نحو واسع ليس فقط ممارسات عملية، وإنما مفاهيم نظرية أيضاً: فثمة تصور جديد للقطة القريبة، وتصور جديد للمونتاج السريع وللمونتاج العمودي Vertical ولمونتاج الاجتذاب. وللمونتاج الذهني intel-lectuel أو مونتاج الشعور... ونحن على ثقة من تماسك هذا المجموع العضوي- المشجي وهذا هو الأمر الجوهري في الثورة الايزنشتانية: لقد أعطى للديالكتيك معنى سينمائياً بحصر المعنى. وانتزع الايقاع من تقييمه التجريبي أو الجمالي، كما لدى غريفيت، وجعل من البنية العضوية مفهوماً ذيالكتيكياً بصورة أساسية. لقد ظل الزمن صورة غير مباشرة تتولد عن التركيب العضوي للصور- الحركة. غير أن المسافة intervalle مثلها مثل الكل، يأخذان معنى جديداً. فالمسافة، أي الحاضر المتغير، تصبح القفزة النوعية التي تبلغ القوة المرفوعة للّحظة. أما بالنسبة إلى الكل كاتساع هائل، فلا يعود جملة جمع وتأليف تشمل أجزاء مستقلة يكون بعضها موجوداً من أجل الآخر، كما يمكنها (أي جملة الجمع والتأليف) دوماً أن تتضخم فيما لو أضفنا أجزاء إلى المجموع المشروط أو فيما لو أرجعنا مجموعين مستقلين إلى الفكرة النهائية نفسها. بل جملة أصبحت محسوسة أو موجودة، حيث تظهر الأجزاء فيها، الواحد من خلال الآخر ضمن مجموعها، والمجموع يظهر داخل الأجزاء، رغم أن هذه السببية المتبادلة تحيل إلى الكل كمسبب للمجموع ولأجزائه بحسب غائية finalité داخلية. إن اللولب المفتوح من نهايتيه لم يعد طريقة لجمع واقع تجريبي من الخارج بل، الطريقة التي لا يكف فيها الواقع الديالكتيكي عن أن يظهر ويتطور. فالأشياء تغوص إذن فعلياً داخل الزمن، وتغدو هائلة الأبعاد لأنها تشغل فيه مكاناً أكبر بما لايقاس من المكان الذي تشغله الأجزاء داخل المجموع أو

مايشغله المجموع داخل ذاته. إن المجموع والأجزاء في فيلم بوتيمكين تستغرق من الزمن ثمان وأربعين ساعة وفي فيلم اكتوبر عشرة أيام، أعني في الكل، وهو الممتد بلا حدود. وبعيداً عن أن تُضاف أو تُقارن التجاذبات من الخارج فإنها تصبح الامتداد ذاته أو هذا الوجود الداخلي داخل الكل. إن التصور الديالكتيكي للبنية العضوية وللمونتاج لدى ايزنشتاين يقرن اللولب المفتوح دائماً باللحظة الواثبة دائماً.

من المعروف حقاً بأن للديالكتيك عدة قوانين يتعرّف من خلالها. فهناك قانون التراكمات الكمية، وقانون القفزة النوعية: الانتقال من كيفية إلى أخرى. والانبثاق الفجائي للكيفية الجديدة، وهناك قانون الكل، وقانون المجموع، وقانون الأجزاء، و هناك أيضاً قانون الواحد والتناقض الذي يرتبط به الاثنان الآخران: الواحد الذي يغدو اثنين للوصول إلى وحدة جديدة. فإذا ما كان بوسعنا التحدث عن مدرسة سوفييتية في المونتاج، فلا يعود ذلك إلى أن مؤلفيها يتشابهون في منهجهم الديالكتيكي الذي هو مشترك فيما بينهم. إنهم على العكس، يختلفون فيما بينهم، وكل منهم على ألفةٍ خاصة مع هذا القانون أو ذاك. وذلك حسب إلهامه. من الواضح أن بودوفكين Poudovkine اهتم قبل كل شيء بالتقدم المتزايد Progression للشعور، وبالقفزات النوعية للوعي Prise de conscience، ومن وجهة النظر هذه فإن فيلم «الأم» وفيلم «نهاية سان بطرسبورغ» وفيلم «عاصفة على آسيا» تشكل ثلاثية كبرى. فالطبيعة حاضرة ها هنا، في بهائها ودراميتها Dramaturgie، نهر النيفا جارفاً جليده وسهول منغوليا المترامية الأطراف، ولكن على شكل اندفاع في الشعور المستيقظ، شعور الأم وشعور الفلاح أو المنغولي. فالفن الأكثر تعمقاً لدى بودفكين يتجلى في الكشف عن المجموع في وضع من الأوضاع من خلال الشعور الذي تحس به شخصية تجاه هذا الوضع وفي تمديد هذا المجموع إلى الحد الذي يمكن فيه للشعور أن يمتد وينشط (الأم التي تحرس الأب وهو يُقدم على سرقة بندول الساعة، أو في فيلم «نهاية سان بطرسبورغ» المرأة التي تقدّر بنظرة خاطفة عناصر الوضع، الشرطي، كأس الشاي على الطاولة، الشمعة المدخّنة، جزمة الزوج الذي يصل). أما دوفجنكو Dovjenko فهو ديالكتيكي بطريقة أخرى. إنه مسكون Obsédé بهاجس العلاقة الثلاثية بين الأجزاء،

والمجموع والكل. وإذا كان هناك مُخرج استطاع أن يجعل مجموعاً وأجزاءه تغوص في كل يمنحها عمقاً وامتداداً لايُقاسان بحدودها الخاصة، فذلك هو دوفجنكو، وأكثر من ايزنشتاين. ذلك هو الينبوع الثر للخرافي Fantastique وللفتنة الأخاذة لدى دوفجنو. فحيناً يمكن لبعض المشاهد أن تكون أجزاء سكونية statique أو قطعاً غير مترابطة. على غرار صور البؤس في بداية فيلم «الترسانة» l'arsenal، المرأة المنهكة القوى، والأم المتجمدة، والموجيك، وبذارة الحبوب والموتى بتسمم الغاز. (أو على العكس، الصور البهيجة في فيلم «الأرض» la terre الأزواج الهادئي الحركة، بين جالس، وواقف، ومستلق)، وحيناً آخر يمكن لمجموع دينامي ومتواصل أن يتشكل في مكان ما، وفي لحظة ما، داخل الغابة مثلاً في فيلم «Aerogard». ومن المؤكد أنه في كل مرة يغوص فيها مجموع داخل الكل، فإن هذا الغوص سيجعل الصور تتصل بماضٍ سحيق، مثل ماضي جبال أوكرانيا أو كنوز أقوم السيت seythes في فيلم «zvenigora» وبمستقبل كوكبي Planétaire بعيد، مثل المستقبل الذي يتحدث عن فيلم «aéragard» حيث الطائرات تُقلّ من كل حدب وصوب بُناة الحاضرة الجديدة. لقد تحدث امنغويل Amenguel عن «تجريد المونتاج l'abstraction du montage» الذي يمنح المؤلف، من خلال المجموع وأجزائه، «القدرة على الحديث من خارج الزمان والمكان الواقعيين» ولكنَّ هذا الـ «من خارج» هو الأرض بالتأكيد، أو هو باطنية الزمن، أعني الكل الذي يتغير، والذي حين يغيّر المنظور Perspective لايكفّ عن أن يمنح الكائنات الواقعية هذه الساحة المترامية الأطراف Demésuré، والتي عبرها تلامس هذه الكائنات، في وقت معاً. الماضي الأشد بعداً والمستقبل الأشد عمقاً. وعبرها، كذلك، تشترك في حركة «ثورتها» الذاتية الخاصة. مثال الجدّ الذي يموت بهدوء في بداية فيلم «الأرض La terre»، أو الجدّ في فيلم «Zvenigora» الذي يسكنه هاجس الزمن. هذه القامة العملاقة التي يتخذها الرجال خلال الزمن، حسب قول بروست Proust، والتي تفصل الأجزاء بقدر ما تمدّد مجموعاً، هي القامة التي يعطيها دوفجنكو لفلاحيه. وهي التي يعطيها إلى «الشتشور chtchors» «ككائنات أسطورية من زمن أسطوري».

لقد كان بوسع ايزنشتاين، بطريقة ما، أن ينظر إلى نفسه كزعيم للمدرسة السوفييتية في المونتاج، قياساً إلى بودفكين ودوفجنكو. ذلك لأنه كان مقتنعاً من

أعماقه بالقانون الثالث من قوانين الديالكتيك، والذي يبدو شاملاً لبقية القوانين: الواحد الذي يصير اثنين، والذي يعيد إعطاء وحدة جديدة موحِّداً الكل العضوي والمسافة المشجية (المثيرة للشعور). في الواقع، لقد كانت تلك ثلاث طرائق لتصور مونتاج ديالكتيكي، ولم يكن أي منها ليلاقي الاعجاب من جانب النقد الستاليني. وما كان مشتركاً بين هذه الطرائق الثلاثة هو الفكرة التي فحواها أن المادية هي تاريخية قبل كل شيء، وأن الطبيعة لم تكن ديالكتيكية إلا لأنها على الدوام مندمجة intégrée مع مجموع بشري. ومن هنا الاسم الذي خلعه ايزنشتاين على الطبيعة: ألا وهو «اللامحايدة» Non indifférente. على النقيض من ذلك، فإن ما صنع الأصالة لدى فيرتوف Vertov، هو تأكيده الحاسم على ديالكتيك المادة بحد ذاتها. كقانون رابع يشكل قطيعة مع القوانين الثلاثة الأخرى. من الأكيد أن ما أبرزه فيرتوف، كان الإنسان الحاضر في الطبيعة، أفعاله، نزواته، حياته. ولكنه إن كان اشتغل على المادة الوثائقية وعلى الأحداث الجارية actualités، وإن كان رفض بشدة أن يُخرج الطبيعة سينمائياً ورفض سيناريو الفعل، فقد كان ذلك لسبب جوهري. فالآلات والمناظر والعمارات أو الناس لم تنل كثيراً من اهتمامه: فكل منها حتى الفلاحة الأكثر فتنة أو الطفل الأكثر جاذبية، ظهرت كمنظومات مادية لاتتوقف عن التفاعل فيما بينها باستمرار. لقد مثّلت حفّازات، محوّلات، مبدّلات، تستقبل الحركات وتعيد إعطاءها بحيث أنها تغيّر من سرعة هذه الحركات، ومن اتجاهها، ونظامها، مطوّرة المادة نحو حالات أقل «احتمالية»، محدثة تغييرات ليست ذات قياس مشترك مع أبعادها الخاصة. ليس معنى ذلك أن فيرتوف كان يعتبر الكائنات الإنسانية مثل آلات. بل إن الآلات بالأحرى قد صار لها «قلب» حي، وصارت «تسير وترتعش وتنتفض وتقذف الأضواء»، مثلما أن بوسع الإنسان فعل ذلك أيضاً، بحركات أخرى، وفي ظل شروط أخرى، ولكن، على الدوام، في تفاعل بين حركاته وحركاتها. وما اكتشفه فيرتوف فيما يجري حوله كان الولد الذرّي، والمرأة الذرية، المرأة والولد الماديين بقدر ما اكتشف المنظومات المسماة آلية أو آلات. والأمر المهم كان كافة الانتقالات (الشيوعية) من نظام ينهار إلى نظام يتمّ بناؤه. غير أن ما بين المنظومتين أو النظامين، ما بين الحركتين (الهدم والبناء) كان هناك، بالضرورة، المسافة المتغيرة، ولدى فيرتوف، فإن مسافة

الحركة هي الإدراك، النظرة الخاطفة، العين. وليست هذه العين هي عين الإنسان الساكنة الحركة إلى حد بعيد، بل عين الكاميرا، أي عين داخل المادة، إنها إدراك بقدر ما يكون داخل المادة، بقدر ما يمتد من نقطة يبدأ منها الفعل إلى النقطة التي يذهب إليها رد الفعل، بقدر ما يملأ المسافة بين النقطتين مجتازاً الكون وخافقاً (بجناحيه) بمقدار مسافاته. إن العلاقة المتبادلة بين مادة لاإنسانية وبين عين فوق بشرية هي الديالكتيك ذاته لأن هذه العلاقة المتبادلة تمثّل بالفعل التطابق بين مشاعية المادة وشيوعية الإنسان. والمونتاج نفسه سوف لن يتوقف عن التوفيق بين تبدلات الحركة داخل الكون المادي، وبين مسافة الحركة داخل عين الكاميرا: أي الايقاع Rythme. يجب القول بأن المونتاج كان موجوداً هنا وهناك، خلال اللحظتين السابقتين، إنه موجود قبل التصوير Tournage، وفي اختيار المواد المطلوبة، أي في أقسام المادة التي ستدخل في تفاعل، والتي تكون أحياناً متباعدة عن بعضها (الحياة كما هي). وهو موجود في التصوير وفي المسافات التي تشغلها عين الكاميرا (وهي المنفّذ الذي يتابع، يجري، يدخل، يخرج. إنها الحياة في الفيلم) وهو أيضاً موجود بعد التصوير، في قاعة المونتاج حيث تُنظم المواد والصور الملتقطة (الحياة في الفيلم)، وأمام المشاهدين الذين يقارنون الحياة في الفيلم، بالحياة كما هي، تلك هي المستويات الثلاثة للمونتاج التي ظهرت بوضوح كما لو أنها موجودة مسبقاً في فليم «الرجل ذو الكاميرا» ولكنها التي الهمت كل الأعمال السابقة.

ليس الديالكتيك مجرد كلمة لدى السينمائيين السوفييت. إنه في آن معاً، الممارسة، والنظرية للمونتاج، ولكن بينما استخدم المؤلفون الكبار الثلاثة الديالكتيك لتحسين التركيب العضوي، فإن فيرتوف وجد فيه الوسيلة للقطيعة مع هذا التركيب، وقد أخذ على أقرانه أنهم ظلوا متعلقين بأذيال غريفيت (الأمريكي ذو منهج التركيب العضوي) وبالسينما الأمريكية، أو بالمثالية البرجوازية، وبالنسبة إليه، فإن على الديالكتيك أن يشكل قطيعة مع طبيعة Nature عضوية جداً، ومع إنسان مهتاج الشعور وسريع التأثر جداً. وقد نفّذ أعماله بحيث أن الكل يمتزج بالمجموع اللامتناهي للمادة، وأن المسافة تمتزج مع عين داخل المادة، أي الكاميرا.

أما بالنسبة إلى النقد الرسمي، فلن نعثر لديه على أي تفهم لأعمال هؤلاء ولكنه سيدفع حتى النهاية جدالاً داخلياً حول الديالكتيك الذي عرف ايزنشتاين

جيداً كيف يلخصه، بعد أن رفض الدخول في الجدال الدائر: فالديالكيتك هو زوج: «مادة- عين». حيث قابله فيرتوف بزوج: «طبيعة- انسان»، «طبيعة- يد»، طبيعة- حركة يد»، (عضوي- مشبج».

-٣-

في المدرسة الفرنسية ما قبل الحرب للمونتاج (والتي كان غانس Gance من بعض النواحي، زعيمها المعترف به) نشهد أيضاً قطيعة مع مبدأ التركيب العضوي غير أن ذلك لا يعني فيرتوفية (نسبة إلى فيرتوف السوفييتي)، ولا حتى فيرتوفية معدلة. هل ينبغي الكلام هنا عن تعبيرية Empressionnisme، حيث من الأفضل مقارنتها مع التعبيرية الألمانية؟ إن ما يمكنه تعريف المدرسة الفرنسية هو أنها بالأحرى نوع من الديكارتية: فالمؤلفون السينمائيون هنا اهتموا قبل كل شيء بكمية الحركة La quantité de mouvment، وبالعلاقات المترية relations métriques[1] واللتان تتيحان لنا تحديد هذه المدرسة. وبصدد غريفيت فإن المؤلفين الفرنسيين يدينون له أكثر مما يدين له نظراؤهم السوفييت. ويتطلعون أيضاً إلى تجاوز ما ظل تجريبياً في تجربة غريفيت، نحو تصور أكثر علمية، على أن يخدم هذا التصور الإلهام السينمائي وحتى وحدة الفنون كافة (وهو الاهتمام نفسه بـ«العلم» الذي نجده في الرسم تلك الفترة). وعليه فإن الفرنسيين حادوا عن التركيب العضوي، ولم يدخلوا كثيراً في التركيب الديالكتيكي. غير أنهم أعدّوا تركيباً ميكانيكياً واسعاً للصور- الحركة. وهذا تعبير غامض مع ذلك. لننظر إلى عدد من المشاهد أصبحت من المختارات الدائمة في السينما الفرنسية: أعياد السوق لدى ابستين Epstein في فيلمه «قلب وفي cœur fidéle»، الرقص عند ليربييه L'herbier، في فيلمه «إلدورادو Eldorado»، رقصات الفاراندول Les farandoles عند غريميّون Gré- millon منذ فيلم «Maldon» من المؤكد أنه في داخل الرقص الجماعي يوجد تركيب عضوي للراقصين، وتركيب ديالكتيكي لحركاتهم، ليس فقط البطيئة منها والسريعة، ولكن المستقيمة منها والدائرية. إلخ.. ولكننا حين نستذكر هذه الحركات يمكننا أن نستخلص منها أو أن نجرّد منها جسداً واحداً سيكون هو «الـ»

---

[1] relations métrique: العلاقات بين قيم الأجزاء في صورة.

راقص، الجسد الوحيد لكل هؤلاء الراقصين، وأن نستخلص منها حركة واحدة ستكون هي «الـ» فاندانغو Fandango[1] عند ليربييه، وهي الحركة التي جُعلت مرئية بجلاء من كل حركات الفاندانغو الممكنة. لقد تجاوزنا الأجسام المتحركة من أجل استخلاص الحد الأقصى من كمية الحركة في مكان مُعطى. على هذا النحو صور جريميّون فاراندوله الأول في مكان (فضاء) Espace مغلق حرّر حداً أقصى من الحركة، ورقصات فاراندول مختلفة في الأفلام اللاحقة، ولا ينبغي القول بأنها مختلفة، ولكن أن نقول بالأحرى وباستمرار «الـ» فراندول، الذي لم يكلّ جريميون عن استخلاص السرّي منها: أعني كمية الحركة، على نحو مشابه قليلاً للرسام مونيه Monet الذي لم يكف عن رسم النيمفيا Nymphéa[2].

في هذا الإطار فإن الرقص سيغدو آلة، حيث يمثل الراقصون قطعها. وبطريقتين. في الحقيقة، فإن السينما الفرنسية استخدمت هذه الآلة كي تحصل منها عن تركيب ميكانيكي للصور- الحركة. أما النموذج الأول للآلة فهو الآلة الأوتوماتيكية Automate، الآلة البسيطة أو الآلية الساعاتية، الشكل الهندسي لأجزاء تقوم بترتيب، وتنضيد أو تحويل حركات داخل المكان المتجانس، وفقاً للعلاقات التي تدخل هذه الحركات عبرها. إن الآلية الأوتوماتيكية، لاتشي، كما لدى الانطباعية الألمانية بحياة أخرى متهددة متوعدة Menaçant ستغوص في الظلام، وإنما بحركة ميكانيكية نيّرة كأنها قانون الحد الأقصى بالنسبة إلى مجموع الصور، والذي يجمع الأشياء والأحياء، المتحرك، وفاقد الحركة، مجانساً إياها. فالدمى المتحركة، والعابرو السبيل، انعكاسات الدمى المتحركة وظلال العابرين ستدخل في علاقات دقيقة جداً من التعاقب، والتكرار، والرجوع الدوري، والتفاعل المتسلسل، والتي تؤلف المجموع الذي ينبغي أن تُعزى الحركة الميكانيكية إليه. على هذا النحو بدت الحماسة الجامحة للمرأة الشابة في فيلم «L'atalante» لفيغو Vigo. ولكن أيضاً لدى رينوار Renoir في حلم «بائعة الكبريت الصغيرة»، وصولاً إلى التركيب الهائل في فيلم «قاعدة اللعبة La régle du jeu»، من المؤكد

---

١) Fandango: رقصة اسبانية.

٢) Nymphéa: عنوان العديد من التركيبات اللونية أواخر أعمال مونيه، وتظهر في أعماله المصورة في صالة اللورانجيه في التويلري باريس بين عامي ١٩١٥ - ١٩٢٦.

أن ريني كلير René Clair هو الذي أكسب هذه الصيغة أوسع شمولية شاعرية. وبثّ حياة في تجريدات هندسية داخل مكان متجانس، ساطع، ورمادي من دون عمق. فالموضوع المحسوس، الموضوع المرغوب، يبدو مثل مولّد Moteur أو نابض Ressort متحرك داخل الزمن، يطلق حركة ميكانيكية يساهم فيها عدد يزداد شيئاً فشيئاً من الأشخاص الذين يبدون، بدورهم، داخل المكان كالأجزاء في مجموع متنام ممكن Mécanisé، كما في فيلم «قبعة قش ايطالية» وفيلم «المليون». فالفردانية L'individualisme هي الأمر الجوهري في كل مكان:

الفرد يقف هو ذاته خلف الموضوع، أو بالأحرى يأخذ هو نفسه دور النابض أو المحرك Moteurموسّعاً تأثيره خلال الزمن، وسواء أكان شبحاً أم مشعوذاً، أم شيطاناً، أم عالماً مجنوناً فهو صائر إلى الاختفاء حينما ستبلغ الحركة التي يُظهرها، حدَّها الأقصى، أو حينما ستتجاوز هذا الحد. وباختصار: على غرار رقصة باليه أوتوماتيكية حيث يدور المحرك نفسه خلال الحركة. أما النموذج الآخر للآلة فهو الآلة العاملة على البخار، على النار، الآلة القوية ذات الطاقة الهائلة التي تنتج الحركة انطلاقاً من شيء آخر، ولاتتوقف عن تأكيد تنافر (عدم تجانس) بحيث تربط بين الحدين: الميكانيكي والحي، الداخل والخارج، عامل الميكانيك والطاقة، داخل سيرورة من الترجيع (الصدى) Resonance الداخلي أو من الايصال المضخّم. ويحل محل العنصر الهزلي أو الدرامي، العنصر الملحمي أو المأساوي. في هذا النموذج فإن المدرسة الفرنسية تحتجب معالمها الخاصة أكثر مما لدى السوفييت، الذين لم يتوقفوا عن إخراج سينمائي لماكينات طاقيّة d'énergie هائلة (ليس فقط ايزنشتاين وفيرتوف ولكننا نرى ذلك في التحفة الفنية للمخرج تورين تورسكيب «Turksib». بالنسبة للسوفييت، فإن الإنسان والآلة شكّلا وحدة ديالكتيكية فعّالة Actif تعلو فوق التعارض بين العمل الميكانيكي والعمل الإنساني، بينما تصور الفرنسيون الوحدة الحركية cinétique في كمية الحركية ضمن آلة، وفي اتجاه الحركة في روح Ame، مفترضين هذه الوحدة كشغف Passion لابد له أن يستمر حتى الموت. إن الحالات التي يمر عبرها المولّد والحركة الميكانيكية تتسع باتساع الكون، مثلما أن الحالات التي يمر عبرها الفرد الجديد والمجموع الإنساني ترقى إلى مستوى روح العالَم، في ذلك الاتحاد الجديد بين الإنسان والآلة. لذا فإن من العبث محاولة

استخلاص نوعين من الصور في فيلم «العَجَلة La roue» لغانس: صور الحركة الميكانيكية التي ستحتفظ بجمالها، وصور المأساة التي يُنظَر إليها على أنها بليدة حمقاء. فلحظات سير القطار، سرعته، تسارعه، الكارثة التي حلّت به ليست منفصلة عن حالات العامل الفنّي Mécanicien، من سيزيف في قلب البخار، إلى برومثيوس في قلب النار وحتى أوديب في قلب الثلج. إن الاتحاد الحركي بين الإنسان والآلة سيقوم بتحديد حيوان إنساني Bête humaine مختلف جداً عن الدمية المتحركة حيث سيكون في وسع رينوار أن يكتشف أبعاده الجديدة مستعيداً دفعة واحدة تراث غانس.

من المحتم أن فناً تجريدياً سينشأ عن ذلك، حيث أن الحركة الصِّرف تنطلق، حيناً، من موضوعات محرّفة الأشكال عبر تجريد متصاعد، وتنطلق حيناً آخر، من عناصر هندسية متبدّلة دورياً، لقد كان هذا بحثاً في الفن الحركي كفن بصري بلا جدال، والذي طرح منذ السينما الصامتة مسألة علاقة الصورة- الحركة باللون، وبالموسيقا، فلوحة «باليه ميكانيكي» للرسام فرناند ليجيه Fernand léger استلهمت بالأحرى آلات بسيطة. وفيلم «فوتوجيني Photogénies» لابستين، وفيلم «Al photogénie mécanique» لغريميّون استلهما آلات صناعية ضخمة. ثمة حيوية أعمق قد تغلغلت في هذه السينما الفرنسية، ونحن سنرى ذلك، تمثلت في ميل عام تجاه الماء، البحر أو الأنهار (ليربييه، ابستين، رينوار، فيغو، غريميّون)، لم يكن ذلك أبداً انصرافاً عن الميكانيك، بل إنه على العكس من ذلك، انتقال من ميكانيك الأجسام الصلبة إلى ميكانيك السوائل والذي هو من وجهة نظر واقعية محسوسة سيواجه عالماً بعالم آخر، ومن وجهة نظر مجردة سيجد في الصورة السائلة امتداداً جديداً لكمية الحركة في داخل المجموع الذي يحتويها: ومن أفضل شروط الانتقال من المحسوس إلى المجرد تظهر أعظم إمكانية في اتصال الحركات بديمومة غير منعكسة (ذات اتجاه واحد)، وذلك بغض النظر عن الخصائص التصويرية لهذه الحركات، وبقدرة أعلى على استخلاص الحركة من الشيء المتحرك. لقد كان هناك حضور حيّ للماء في السينما الأمريكية، وفي السينما السوفييتية، وبقدر ما كان هذا الحضور ملائماً ومبهجاً بقدر ما كان مدمّراً، ولكن بالنسبة لحضوره الأفضل أو الأسوأ فقد كان هذا الحضور مواجهاً بـ أو مُعاداً إلى

غايات عضوية. غير أن المدرسة الفرنسية هي التي حرّرت الماء، وأعطته غايات خاصة، وجعلت منه الشكل لما ليس له قوام عضوي.

حينما تكلم ديللوك Delluc، وجيرمان دولاك Germaine Dulac، وابستين Epstein عن الاستجابة للتصوير «Photogénie»[1]، لم يكن المقصود بالتأكيد خاصية الصورة الفوتوغرافية La qualité de la photo، ولكن المقصود *تحديد الصورة السينمائية باختلافها عن الصورة الفوتوغرافية. هذه الاستجابة أو الملاءمة* للتصوير Photogénie هي الصورة من جهة كونها «مرفوعة القيمة» Majorée من خلال الحركة. والمسألة بالضبط هي تحديد هذا الواقع للقيمة. إنه ينطوي في البدء على المسافة الزمنية كحاضر متبدل. منذ فيلمه الأول «باريس التي تنام» فإن رينيه كلير ترك تأثيره في فيرتوف من خلال إبرازه لمثل هذه المسافات الزمنية كنقاط تتوقف الحركة فيها، ثم تبتدىء من جديد، وتنعكس، وتتسارع أو تتباطأ: إنه نوع من تفاضلية Defférentielle[2] في الحركة. غير أن المسافة الزمنية، بهذا المعنى تتحقق كوحدة عددية تُنتج داخل الصورة حداً أقصى من كمية الحركة، قياساً إلى عوامل أخرى يمكن تحديدها. كذلك فإن هذه الوحدة العددية تختلف من صورة إلى أخرى حسب التغير في هذه العوامل نفسها. وهذه العوامل هي من أنواع متباينة جداً: الطبيعة، وأبعاد المكان المؤطَّر، توزيع الأجسام المتحركة و الثابتة، زاوية ضبط الاطار cadrage، العدسة والديمومة المقيسة chronométrique للّقطة، الضوء، ودرجاته، وأنساقه، (بغض النظر عن اللون، والضجيج في السينما الناطقة، والموسيقا). فما بين المسافة الزمنية أو الوحدة العددية L'unité Numérique، وبين هذه العوامل، هناك مجموع من العلاقات المترية (العلاقات بين قيم الأجزاء في صورة) التي تشكل «الأعداد»، أي الايقاع، وتقدم «المقياس» لأكبر كمية من الحركة النسبية. ما من شك في أن المونتاج ينطوي باستمرار على مثل هذه الحسابات التجريبية أو الحدسية من جهة، ويميل إلى علمية معينة من جهة أخرى. غير أن مايبدو خاصاً بالمدرسة الفرنسية، أي الديكارتية بهذا المعنى، فهو، في آن معاً، رفع

Photogénie: ملاءمة الشيء للتصوير الفوتوغرافي والسينمائي، وخاصة من وجهة النظر الجمالية.
Defférentielle: تفاضلية: تنام غاية في الصغر في الدالة يعادله تنام شبيه به في المتغيّر.

الحساب إلى أبعد من شرطه التجريبي ليجعل منه نوعاً من «الجبر» حسبما يقول غانس، وتوليده في كل مرة الحد الأقصى الممكن من كمية الحركة، كتابع لكل المتغيرات Le variäbles، أو كشكل، لما يتجاوز العضوي. إن الديكورات الداخلية المتناسقة لدى ليربييه L'herbier، على غرار ديكورات ليجيه Leger[1] وباراساك Barasacq[1] في فيلميه («المتوحشة inhumaine، و«المال L'argent) ستغدو المثال الأفضل على مكان خاضع لعلاقات متريّة، والتي بحسبها فإن القوى أو العوامل التي تمارس تأثيرها في هذا المكان تحدد الكمية الأكبر من الحركة.

خلافاً لما يحدث في التعبيرية الألمانية، فإن كل شيء في المدرسة الفرنسية هو من أجل الحركة. وحتى الضوء. من المؤكد بأن الضوء ليس فقط عاملاً من العوامل، تبرز قيمته من خلال الحركة التي يرافقها، يخضع لها، وحتى يشرطها. هناك المذهب الأضوائي Luminisme[2] في الرسم والذي ظهر على يد كبار ممثليه (مثل بيرينال Perinal) والذي يمثل الضوء فيه قيمة بذاته، ولكن قيمته بذاته تتمثل في تلك الحركة، الحركة الصرف من الامتداد (الاتساع) التي تتحقق داخل الرمادي المضبّب في «صورة متدرجة اللون En camaïeu[3] مستخدمة كل الدرجات اللونية الرمادية».

إنه ضوء لايتوقف عن الانتشار داخل مكان متجانس، وهو يخلق أشكالاً ساطعة من خلال حركيته الخاصة أكثر مما من خلال تصادمه مع أشياء تتنقل في المكان. . إن الرمادي الساطع الذي اشتهرت به المدرسة الفرنسية يحاكي فعلاً لون-حركة une couleur- mouvment. وهو هنا لايكون على طريقة ايزنشتاين، أي وحدة ديالكتيكية تنقسم إلى أسود وأبيض، أو التي تنجم عن هذين اللونين ككيفية جديدة. كما أنه مقارنة بالتعبيرية الألمانية، ليس نتيجة صراع بين النور والظلام، أو التعانق بين المضيء والمظلم. فالرمادي، أو الضوء كحركة، هو الحركة المتناوبة

١) رساmان فرنسيان اهتما بالديكورات ذات التناسق (موزاييك- سيراميك. . .).
٢) luminisme : النزعة الأضوائية في الرسم تهتم بتأثيرات الضوء في اللوحة.
٣) Camaïeu : رسم تدريجي (طريقة في الرسم يستعمل فيها الفنان لوناً واحداً متدرجاً من الغامق إلى الفاتح وبالعكس.

(المتعاقبة). لاشك أن هذا هو ما يمثل أصالة Originalité المدرسة الفرنسية: إحلال التناوب محل التناقض الديالكتيكي (كما لدى السوفييت)، ومحل التنازع (الصراع) conflit التعبيري (كما لدى الألمان). ونحن سنجد هذا، وقد بلغ ذروته لدى غريميّون Grémillon: التناوب المنتظم للضوء والظل الذي تجعله المنارة متحركاً في فيلم «حارس المنارة». ولكننا نجد أيضاً هذا التناوب بين المدينة في النهار، والمدينة في الليل، في فيلم «السيد الغريب فيكتور». التناوب هنا عبر الامتداد وليس عبر التنازع والصراع لأنه من الجانبين ثمة الضوء، ضوء الشمس وضوء القمر. المنظر القمري- والمنظر الشمي اللذان يتصلان فيما بينهما داخل الرمادي ويمران عبر كل درجاته اللونية. مثل هذا التصور عن الضوء يدين إلى حد كبير، بالرغم من الظواهر، إلى المذهب اللوني Colorisme[1] (عند ديلوناي Delaunay[2].

من البديهي بأن الكمية الأكبر من الحركة ينبغي أن تُفهم حتى الآن، كحد أعلى نسبي، مادامت مرهونة بالوحدة العددية كمسافة، وبالعوامل المتغيرة التي هي (أي كمية الحركة) تمثل تابعاً لها، وبالعلاقات المترية بين العوامل والوحدة العددية، هذه العلاقات هي التي تعطى شكلاً للحركة، تلك هي «أفضل» كمية للحركة، حين نأخذ بالاعتبار كل هذه العناصر. أما الحد الأعلى فهو، في كل مرة، يتخذ اسماً، فهو نفسه كيفية: فاندانغو، فاراندول، باليه .. الخ. وحسب تبدلات الحاضر أو انقباض المسافة وانبساطها سيمكننا القول بأن حركة بطيئة جداً تحقق الكمية الأكبر من الحركة الممكنة، بمقدار ما تحققه حركة سريعة جداً في الحالة الأخرى: وإذا ما أعطى فيلم «العَجَلة» لغانس نموذجاً لحركة تتسارع أكثر فأكثر، بمونتاج سريع، فإن فيلم «انهيار منزل أستر La chute de la maison USTER» لابستين يبقى التحفة الفنية لإبطاء الحركة، والتي تشكل مع ذلك الحد الأقصى للحركة في داخل شكل محدود للغاية. علينا الآن أن ننتقل إلى الوجه الآخر. أي

---

١) Colorisme: نزعة في فن الرسم تعتمد البراعة في استعمال الألوان. أو تعتمد على الألوان في المقام الأول.

٢) Delaunay: رسام فرنسي ١٨٨٥- ١٩٤١ نقل إلى الرسم التكعيبي لعبة التعارضات اللونية والضوئية من لوحاته: مجموعة برج ايفل- نوافذ.

إلى المطلق في كمية الحركة، إلى الحد الأقصى المطلق. وبعيداً عن التناقض بين هذين الوجين فإنهما متلازمان بقوة، أحدهما يفترض الآخر، يستتبع الآخر منذ البداية. في فلسفة ديكارت ثمة تكميم (تحديد كمية) Quantificationنسبي للغاية للحركة داخل المجموعات المتغيرة، ولكن هناك أيضاً كمية مطلقة للحركة في الكل المتمثل في الكون. لقد وجدت السينما هذه العلاقة المتبادلة الضرورية في أدق شروطها: فمن جهة تُوجّه اللقطة نحو مجاميع مؤطرة Cadrés، وتدخل بين عناصرها حداً أعلى من الحركة النسبية، ومن جهة أخرى تُوجَّه نحو كل متغير، حيث التغير يتبدّى في حد أعلى للحركة. ليس الاختلاف ببساطة كائناً بين كل صورة لذاتها Pour elle- même (ضبط الاطار Cadrage) وبين العلاقات فيما بين الصور (مونتاج). فحركة الكاميرا تُدخل صوراً عديدة في صورة واحدة من خلال إعادة ضبط الصورة Recadrage، وتجعل أيضاً من الممكن لصورة واحدة أن تعبر عن الكل. هذا مانلمسه بشكل خاص لدى غانس الذي يحق له أن يباهي في فيلم «نابليون» بأنه حرّر الكمرة ليس فقط من قضبان حاملتها Rails[1]، ولكن حتى من علاقاتها مع المصور الذي يحملها، فهو قد وضعها فوق ظهر حصان، وأطلقها مثل قذيفة، وجعلها تتدحرج مثل بالون، وتسقط من طائرة في مروحة إلى البحر. ومع ذلك فإن حركة الكاميرا، لدى أغلب المؤلفين الذين تكلمنا عنهم في هذا الفصل، ظلت مدَّخرة للحظات بارزة، أما الحركات العادية فإنها محالة بالأحرى إلى اللقطات الثابتة. بالرغم من أن المونتاج يكون من جانبي اللقطة: من جانب المجموع المؤطَّر الذي لايكتفي بصورة واحدة، ولكنه يُظهِر الحركة النسبية في لقطة طويلة Séquence، حيث يغيِّر وحدة القياس (recadrage)، ومن جانب الكل في الفيلم الذي لن يكتفي بأن يصبح مجرد تعاقب صور بل إنه يتبدى في حركة مطلقة لابد لنا الآن من أن نكشف عن طبيعتها.

تحدث كانت عن أنه بقدر ما تكون وحدة القياس (العددي) متجانسة من الممكن الذهاب بسهولة حتى اللانهاية، ولكن على نحو مجرد، وحين تكون وحدة

---

١) Rails: قضبان الحاملة: قضبان معدنية أو خشبية تجري فوقها الحاملة أو العربة الصغيرة الخاصة بحركة الكاميرا.

القياس متغيرة Variable ، بالمقابل ، فإن المخيلة l'imagination تصطدم سريعاً بحدّ من الحدود : ففيما هو أبعد من لقطة طويلة محدودة الطول ، لن يعود بوسع المخيلة أن تتوصل إلى استيعاب مجموع الكميات أو الحركات التي تلتقطها على نحو متتابع . غير أن الفكر ، الروح ، بمقتضى حاجة خاصة به ، لابد له من أن يستوعب في كلٍّ مجموع الحركات داخل الطبيعة أو العالم . هذا ما يسميه كانت المتسامي الرياضي Le sublime mathematique : فالمخيلة تختص بالتقاط الحركات النسبية . حيث تستنفد بسرعة طاقاتها ، فيما هي تبدّل وحدات القياس (العددية) ، غير أن الفكر لابد له أن يدرك ما يتجاوز كل مخيلة ، أعني مجموع الحركات ككلٍّ ، كحد أعلى مطلق للحركة ، كحركة مطلقة تمتزج ، بحد ذاتها ، مع المُفرط القياس in-commensurable الفائق الحد Démesuré ، مع الهائل ، والشاسع المترامي الأطراف ، قبة السماء ، أو بحر بلا شطآن . ذلك هو الوجه الآخر للزمن ، ليس المسافة الزمنية كحاضر متغير ، ولكن الكل المنفتح كلياً ، مثل اتساع فائق الحد للمستقبل وللماضي . لم يعد ذلك هو الزمن كتعاقب successionللحركات ولوحداتها العددية ، بل الزمن كتزامنية simultanéisme[1] ، وكتزامن simultanité[2] (لأن التزامن يتعلق بالزمن بقدر ما يتعلق بالتعاقب ، فهو الزمن ككل) . ذلك أن هذا المثل الأعلى للتزامنية لم يكف عن أن يكون هاجس السينما الفرنسية ، بقدر ما ألهم الرسم ، والموسيقا ، وحتى الأدب . يساورنا الاعتقاد ، بالتأكيد ، بأن الانتقال من الوجه الأول للحركة إلى الوجه الثاني ممكن وبسهولة : ولكن أليس التعاقب لانهائياً (بالحق En droit) ، سواء أتسارع شيئاً فشيئاً ، أم امتدّ إلى أقصى الحدود ، ألا يكون له كحدٍّ ، تزامنٌ يقترب منه هذا التعاقب على نحو لانهائي؟ بهذا المعنى سيتحدث ابستين عن «التعاقب السريع ، الذي ينزع نحو تشكيل الدائرة الكاملة للتزامنية المستحيلة» إن فيرتوف والمستقبليين Futuristes سيكون في وسعهم التحدث بهذه الطريقة . مع ذلك فإن في داخل المدرسة الفرنسية تلك المثنوية

١) Simultaneisme : تزامنية ، طريقة في السرد تقوم على عرض الأحداث التي تقع في اللحظة نفسها ، وفي أماكن مختلفة ، من غير انتقال .

(٢) Simultanité : تزامن ، وقوع عدة أحداث في وقت واحد .

Dualisme[1] بين الوجهين: الحركة النسبية هي من المادة، وهي تصف المجاميع التي يمكن أن نتبينها في هذه المادة أو أن تجعلها تتصل فيما بينها عبر «المخيلة»، بينما الحركة المطلقة هي من الروح de l'esprit، وهي تعبر عن الطبيعة النفسية Psy-chique للكل الذي يتغير. حيث أننا لانتقل من الوجه الأول إلى الآخر من خلال استخدامنا لوحدات القياس مهما كانت كبيرة أو صغيرة، ولكن من خلال بلوغنا شيئاً ما مفرط الاتساع والحجم Démesuré، إفراطاً وزيادة بالنسبة إلى كل قياس، وحيث لايمكننا تصوره إلا من خلال روح مفكرة. في فيلم «المال L'argent» يسلط بورش Noêl Burch الضوء على حالة ذات أهمية خاصة لهذا البناء لكل الزمن الهائل الأبعاد بالضرورة. يبقى أن التسارع أو الابطاء في الحركة النسبية، وكذلك النسبية الجوهرية في وحدة القياس، وأبعاد الديكور تلعب بالتأكيد دوراً لاغنى عنه، ولكنها ترافق أو تشترط الوجه الآخر أكثر مما تؤكد هي نفسها، الانتقال من وجه إلى آخر. ذلك أن الثنائية الفرنسية حافظت على التباين بين الروحي والمادي، مظهرة التكامل Coplémentarité بينهما. ليس فقط لدى غانس ولكن لدى ليربييه، ولدى ابستين نفسه. ونحن نلاحظ، غالباً، أن المدرسة الفرنسية أعطت للصورة الذاتية Subjective أهمية وتطويراً كبيراً بقدر ما أعطتها التعبيرية الألمانية، وإن كان ذلك بطريقة أخرى. إنها في الحقيقة، قد لخّصت بشكل متقن جداً الثنائية والتكامل في الحدّين: فمن جهة ضاعفت الحد الأعلى النسبي لكمية الحركة الممكنة، قارنة حركة الجسم الذي يرى بحركة الأجسام المرئية. ولكنها من جهة ثانية، شكلت، في ظل هذه الشروط، الحد الأعلى المطلق لكمية الحركة، قياساً إلى روح حرّة indé-pendante «تغلّف» و«تسبق» الأجسام. تلك هي الحالة الشهيرة للاهتزاز والغموض في الرقص في فيلم "Eldorado".

هذه الروحانية spiritualisme وهذه الثنائية كان ابيل غانس هو من خلعها على السينما الفرنسية. ونحن نرى ذلك جيداً في الوجهين اللذين اتخذهما المونتاج لديه. حسب الأول، والذي لم يزعم غانس بأنه من اكتشافه، والذي يتحكم بسياق

---

١) Dualisme : ثنوية مثنوية : المذهب القائل بأن الكون خاضع لمبدأين متعارضين الخير والشر وأن الإنسان ذو جسد وروح.

Dualité : ثنائية، ازدواجية.

تسلسل Déroulement الفيلم الخام Pellicule[1]، فإن الحركة النسبية تجد قانونها في «مونتاج عمودي متتابع Montage vertical successif» : وهي حالة معروفة تمثل المونتاج السريع مثلما بدا في فيلم «العجلة La roue»، وأيضاً في فيلم «نابليون». غير أن الحركة المطلقة تتجدد بطريقة أخرى، سماها غانس «بالمونتاج الأفقي المتزامن» والتي ستجد في فيلم «نابليون» شكليها الرئيسيين : فمن جهة الاستخدام الطريف والمبتكر للطبع المتطابق surimpression[2]، ومن جهة أخرى ابتكار الشاشة الثلاثية Triple ecran[3]، والرؤية المتعددة Polyvision[4]، وذلك بتركيب عدد من الصور المتطابقة (سبعة صور أحياناً)، بطريقة الطبع المتطابق، مُدخلاً بينها إزاحات صغيرة Décalage[5] للصوت زمنية، وإضافة بعض الصور المتطابقة وانتزاع أخرى منها. إن غانس يعلم تماماً بأن المشاهد سوف لن يرى ما الذي صار مركّباً: فمخيلته قد تمّ تجاوزها، وامتلاؤها، وبلغت بسرعة حدّها. ولكن غانس يعتمد على تأثير كل هذه الصور المتطابقة في نفس المتفرج، ويعتمد على تأليف إيقاع لقيم مُضافة أو محذوفة تعطي للنفس الفكرة المتمثلة في كلّ يحاكي إحساساً بإفراط أو باتساع هائل. وباكتشاف غانس للعرض على ثلاث شاشات فقد توصل إلى تحقيق التزامن لأوجه ثلاثة، في مشهد واحد، أو في ثلاثة مشاهد مختلفة، وبنى إيقاعات، سماها «اللا مرتدّة، Non rétrogradables»، ايقاعات يصبح طرفاها : ارتداد الواحد منها عن الآخر، وإضفاء قيمة مركزية مشتركة على الطرفين. وبعد أن جمع غانس بين التزامن في الطبع المتطابق للصور، والتزامن في

---

١) Pellicule : الفلم الخام. المادة الرقيقة الحساسة التي تستخدم في تسجيل الصورة أو الصوت من ابتكار ديكسون.

٢) Surimpression : الطبع المتطابق: طبع لقطتين سالبتين على نفس الجزء من الفيلم الموجب بحيث تنتج عليه صورة مركبة تبدو فيها اللقطتان السالبتان متطابقتين، ويظهر هذا التأثير في الفيلم النهائي.

٣) Triple ecran : العرض على ثلاث شاشات تستقبل الصور من ثلاثة أجهزة عرض منفصلة ومتزامنة في آن معاً من ابتكار ابيل غانس.

٤) Polyvision : الرؤية المتعددة. رؤية عدة صور في وقت واحد كالتي تنتجها الشاشة الثلاثية في فيلم غانس «نابليون».

٥) décalage : إزاحة الصوت : طبع الصوت متقدماً عن الصورة المناظرة له، بما يساوي المسافة المحصورة بين شباك العرض وبين وحدة إذاعة الصوت المسجل على الفيلم.

الطبع العكسي contre impression للصور، فقد شكّل حقاً الصورة على نحوٍ يحاكي الحركة المطلقة للكل الذي يتغير. لم يعد هذا ميدان النسبي للمسافة الزمنية المتبدلة، للتسارع أو للتباطؤ الحركي داخل المادة، ولكنه ميدان المطلق للتزامن الساطع، للضوء في امتداده، وللكل الذي يتغير، والذي هو روح (لولب روحي كبير، أكثر من كونه لولباً عضوياً، لولب يظهر على نحو مباشر أحياناً خلال حركة الكاميرا لدى غانس، ولدى ليربييه). وهذا هو ما سيكون نقطة التقاطع مع «التزامنية» لدى الرسام ديلوناي Delaunay.

والخلاصة، فإن السينما التي ابتكرتها المدرسة الفرنسية مع غانس هي سينما المتسامي Sublime. إنها التركيب لصور- حركة تعطي باستمرار صورة الزمن بوجهيه كليهما. الزمن كمسافة زمنية والزمن ككل. الزمن كحاضر متبدل والزمن كاتساع هائل للماضي وللمستقبل. ففي فيلم «نابليون» لغانس، على سبيل المثال، فإن الرجوع إلى رجل الشعب، إلى جندي الحرس، وعامل المطعم يُدخل الحاضر الراهن لشاهد مباشر وساذج داخل اتساع هائل ملحمي لمستقبل وماضٍ قيد التفكير والتأمل. وخلافاً لذلك لدى رينيه كلير. فسيتم العثور، على الدوام، في ظل شكل ساحر وأخاذ، على هذا الكل للزمن الذي يقابل تغيرات الحاضر. وعليه، فإن ما يظهر على هذا النحو، في المدرسة الفرنسية هو أسلوب جديد في تصور دلالتي الزمن: المسافة التي تغدو الوحدة العددية المتغيرة، والمتعاقبة، والتي تدخل في علاقات مترية Relations métriques مع العوامل الأخرى، محددة في داخل كل حالة الكمية النسبية الأكبر للحركة في داخل المادة ومن أجل المخيلة، والكل الذي يغدو المتزامن، المفرط، والهائل الذي يختزل المخيلة إلى العجز ويواجهها بمحدوديتها الخاصة، مولداً في داخل العقل الفكرة الصرفة عن كمية الحركة المطلقة التي تعبر عن سائر تاريخها، أو عن تغيرها، كما تعبر عن عالمها. وتلك هي بالتحديد الرياضيات العليا لدى كانت. عن هذا المونتاج، عن هذا التصور عن المونتاج سيمكن القول بأنه رياضي- روحي، ممتد- نفسي، كمي- شعري.

يمكننا أن نقابل نقطة المدرسة الفرنسية بالتعبيرية الألمانية. «الأكثر حركة» في مقابل «الأكثر ضوءاً». الحركة هنا (في التعبيرية الألمانية) تندفع بقوة ولكن في

خدمة الضوء. كي تجعله يتلألأ، يكوّن أو يفكك نجوماً ساطعة، يضاعف انعكاساته، يرسم سحباً متألقة، مثلما رأينا في المشهدالعظيم لمسرح المنوعات (للرقص والغناء والألعاب البهلوانية) Music- hall في فيلم منوّعات variétés لدوبون Dupont أو في فيلم «*آخر الرجال*» *لميرناو Murnau*.

من المؤكد بأن الضوء هو الحركة، أما الصورة- الحركة، والصورة- الضوء فهما الوجهان لتجلٍّ واحد. غير أن الضوء لايظهر هنا بالطريقة نفسها التي كان يظهر فيها لدى المدرسة الفرنسية كحركة في غاية الامتداد extension، بل يظهر هنا في التعبيرية الألمانية كحركة في غاية التكثف intensité إنه الحركة المكثّفة بامتياز. وما نجده هنا هو فن حركي Cinétique مجرد Richter)abstrait ريختر، Ruttman روتمان). غير أن الكمية الممتدة للحركة، الانتقال داخل المكان هما على غرار الزئبق الذي يقيس على نحو غير مباشر الكمية المكثَّفة، صعودها أو هبوطها. فالضوء والظل يكفّان عن تشكيل حركة متناوبة ممتدة، وهما يدخلان الآن في صراع حاد يشتمل على عدة مراحل.

في البداية، ثمة القوة اللانهائية للضوء تتعارض مع الظلام كقوة لانهائية أيضاً، من دونها لم يكن بوسع الضوء أن يظهر. فهي تتعارض مع الظلام كي تظهر. ليس ذلك إذن ثنائية، وليس أيضاً ديالكتيك لأننا نكون خارج كل وحدة أو جملة Totalitéعضويتين. إنه تعارض لانهائي، كما يظهر في فلسفة غوته ولدى الرومانسيين: لن يكون الضوء شيئاً، وهو لن يظهر في أي حال من الأحوال من دون المعتم الذي يعارضه، والذي يجعله مرئياً. فالصورة البصرية تنقسم إذن إلى قسمين وفقاً لخط مائل أو مثلّم Dentelée، مثلما تجعل الضوء، حسب قول فاليري «يفترض نصفاً معتماً من الظل». ليس هذا فقط انقساماً للصورة أو اللقطة مثلما نجده في فيلم «Homunculus» لريبرّت Rippert، أو كما نجده لدى لانغ Lang، ولدى بابست Pabst. ولكنه أيضاً رحم Matrice المونتاج مثلما نجد في فيلم «ليل سانت سيلفستر La nuit de saint- sylvestre» لبيك Pick الذي يواجه العتمة المتلبدة في الكوخ البائس بالسطوع المتألق في الفندق الفخم، أو في فيلم «الفجر au- rore» لميرناو Murnau الذي يواجه المدينة المتألقة بالأنوار، بالمستنقع الذي تغشّيه

الظلمة. في المقام الثاني فإن المواجهة بين قوتين لامتناهيتين يحدّد نقطة صفر Zéro. يكون كل ضوء قياساً إليها درجة كاملة. والواقع فإن ما يختص به الضوء هو اشتماله على علاقة مع المعتم كنفي له بحيث تكون النتيجة=صفر، ووفقاً لهذه العلاقة يتحدد الضوء كما لو أنه التكثف intensité. كمية مكثّفة intensive. وتبدو اللحظة هنا خلافاً للوحدة، أو للجزء الممتدين كما لو أنها ما يحتجز المقدار أو الدرجة المضيئة، قياساً إلى المعتم. لذلك فإن الحركة المكثّفة متلازمة مع هبوط chute، وحتى مع هبوط محتمل vertuelleيعبر عن هذه المسافة إلى صفر درجة الضوء. وحدها فكرة الهبوط تقيس الدرجة التي تصعد إليها الكمية المكثّفة، وحتى ضوء الطبيعة في أعظم اشراق له، يهبط ولايتوقف عن الهبوط. ينبغي إذن أن تنتقل فكرة الهبوط إلى الفعل à l'acte، وأن يصبح الهبوط واقعياً ومادياً في الكائنات بشكل خاص. فالضوء ليس سوى هبوط مثالي، وحتى النهار ذاته، له هبوطه الواقعي. تلك هي مغامرة الروح الفردية، التي يتلقّفها ثقب أسود، حيث أن التعبيرية ستعطينا أمثلة مدوّخة (لدى ميرناو، سقوط مرغريت في فيلم «فاوست»، وسقوط أخرى في فيلم «آخر الرجال» والتي يبتلعها ثقب مظلم في صالات التواليت الخاصة بالفندق الكبير، أو لدى بابست، السقوط في فيلم «لولو Lulu»).

هكذا فإن الضوء كدرجة (الأبيض) وكصفر (الأسود) يدخلان في علاقات محسوسة من التضاد contraste أو من الامتزاج Mélange تلك هي(وهذا ماسوف نراه) سائر السلسلة المتضادة من الخطوط البيضاء والخطوط السوداء، لأشعة الضوء، ولخطوط الظلام: عالم محزز Strié مضلّع Rayé ظهر لدى Wiene واين في اللوحات التصويرية لفيلم «حجرة الدكتور كاليغاري Cabinet de Dr Caliga-ri». ولكنه أخذ كل قيَمه السطوعية لدى لانغ في فيلم «Nibelungen» (على سبيل المثال، الحزم الضوئية المتدفقة من النوافذ). أو تلك هي السلسلة الممتزجة من الضوء التدرجي Clair-obscur[1]، التحول المتواصل لكافة درجات الضوء، والذي يشكل نسقاً سائلاً (سيالا) Fluide من التدرج Graduation لاينفك عن التتابع، إن ويجنر Wegener، وبشكل خاص ميرناو سيكونان معلمي هذه الصيغة. صحيح أن كبار

---

(١) clair- obscur: النور المتدرج أو التدرجي: نور متدرج من الساطع إلى الناعم الخفيف الوهج.

المؤلفين الألمان تمكنوا من إحراز تقدم على جانبي تلك الصيغة (التضاد، والامتزاج)، وتمكن لانغ من أن يصل بالضوء التدرجي chair-obscur إلى ذروة البراعة كما في فيلم «ميترو بوليس»، على غرار ميرناو الذي صور الأشعة الأكثر تضاداً، كما في فيلم «الفجر»، حين يبدأ مشهد البحث عن الغريق، بالأثلام الساطعة للضوء الصادرة عن المشاعل، فوق المياه التي تغشّيها العتمة السوداء ثم تخلي المكان فجأة لتبدلات الضوء- التدرجي التي تخفف بالتدريج درجات الاشراق الضوئية Les tons فوق مكان مروره. ومهما كان اختلاف ستروهيم Stro-heim عن التعبيرية (ولاسيما تصوره عن الزمن، وعن سقوط الأرواح)، فقد أخذ عنها معالجة الضوء، وظهر كسينمائي أضوائي Luministe على قدر من العمق يعادل لانغ وميرناو: فهو حيناً يعرض سلسلة من أثلام ضوئية كقضبان مضيئة يقذف بها مغلق الشباك نصف المغلق فوق السرير، فوق وجه النائمة، وفوق النصف الأعلى من جسمها وذلك في فيلم «جنون النساء «Folies de femmes» وحيناً آخر نصادف لديه كل درجات الضوء التدرجي clair obscur، إضافة إلى النور المعاكس Contre- jour[1] والأضواء الضبابية كما في فيلم «الملكة كيلي Queen Kelly.

من كل ماتقدّم، نجد أن التعبيرية شكلت قطيعة مع مبدأ التركيب العضوي الذي أسسه غريفيت (المدرسة الأمريكية)، والذي كان قد عاد إليه أكثرية الديالكتيكيين السوفييت. غير أن هذه القطيعة. أنجزتها التعبيرية على نحو مختلف جداً عن المدرسة الفرنسية. ما ذهب إليه المذهب التعبيري ليس الميكانيك الواضح لكمية الحركة في الأجسام الصلبة أو السائلة، وإنما تلك الحياة الغامضة المستنقعية التي تغوص فيها كافة الأشياء، سواء منها تلك التي تمزقها الظلال، أو التي يواريها الضباب. إنها الحياة اللاعضوية للأشياء، الحياة الرهيبة التي تجهل الحكمة، وتجهل حدود البنية العضوية، ذلك هو المبدأ الأول للتعبيرية، والساري على الطبيعة كافة. أعني على الروح اللاواعي الضائع في الظلمات، إنه نور غدا كامداً. فالموارد الطبيعية والمنتجات الصناعية، أعمدة الإضاءة والأشجار، المضخة والشمس لم يعد

٢) contre jour: النور المعاكس، وهو النور الذي يشع على شيء من الجهة المقابلة التي يُرى الشيء منها.

بينها أي اختلاف من وجهة النظر هذه. إن جداراً تدبّ فيه الحياة لهو شيء مرعب، ولكن ها هي ذي الأدوات المنزلية والمنازل، واسقفها المنحنية، أيضاً، تتعانق، تترقب، تتخطّف. إنها ظلال المنازل التي تتعقب الراكض في الشارع. ما يقابل، العضوي في كل هذه الحالات، ليس الميكانيكي، وإنما الحيوي Vitalكطاقة رشيمية، ما قبل عضوية، مشتركة في الحي المتحرك وفي الجامد فاقد الحياة، في مادة تصعد حتى تلامس الحياة، وفي حياة تنتشر في سائر المادة. الحيواني يفقد العضوي بقدر ما تكتسب المادة الحياة.

يمكن للتعبيرية أن تنتسب إلى حركية صرفة هي عبارة عن حركة عنيفة لاتراعي الحد العضوي ولا التحديد الميكانيكي للأفقي وللشاقولي، ومسيرها هو مسير خط منكسر بلا انقطاع، حيث أن كل تغير في الاتجاه يعيّن، في آن معاً، قوة حاجز، بالاضافة إلى طاقة دافع جديد. باختصار: تبعية الممتد L'extensif للمكثف L'intensif، إن وورينغر Worringer هو المنظّر الأول الذي ابتدع لفظة «التعبيرية»، وحددها من خلال التعارض بين الاندفاع الحيوي والتمثل represen- tation العضوي، متوسلاً الخط الزخرفي Décorative «القوطي Gothique» أو الشمالي (المنتمي إلى بلدان الشمال»: خط منكسر لايشكل أية حدود يتميز داخلها الشكل أو المضمون، و لكنه يمر متعرجاً Ensigzage بين الأشياء، يقودها حيناً إلى لامضمون San- fond حيث تضمحل هي نفسها، وحيناً يجعلها تحوم في لاشكل San- forme حيث تجد نفسها في «اختلاجات مضطربة»، فالناس الآليون، والروبوتات، والدمى المتحركة لم تعد إذن آليات تُبرز قيمة أو ترفع قيمة كمية من الحركة، وإنما مروبصات (سائرة في نومها) Somnambules، زومبيات Zombuès (أرواح خارجة من القبر) أو غيلان تعبّر عن تكثّف intensité هذه الحياة اللاعضوية: ليس فقط في فيلم «Le golem» لويجنر Wegener ولكن في فيلم الرعب القوطي الذي بدأ انتاجه عام ١٩٣٠ مع فيلم «خطية فرانكشتاين» للمخرج وال whale، وفي فيلم «wbite Zombie» لهالبيرين Halperin.

لاتفقد الهندسة حقوقها هنا. ولكنها هندسة أخرى تماماً عما كانت عليه في المدرسة الفرنسية. ذلك لأنها متحررة، على أي حال، وعلى نحو مباشر من الاحداثيات التي تشترط الكمية الممتدة Extensive من الحركة، ومن العلاقات

المترية التي تنظم الحركة داخل المكان المتجانس. إنها هندسة «قوطية» تبني المكان بدلاً من أن تصوّره، وهي لم تعد تعمل بالنظام المتري Metrisation[1]، وإنما من خلال التمديد Prolongement والتركيم Accumulation. فالخطوط تكون ممددة خارج كل قياس، حتى نقاط تقاطعها، بينما تنتج نقاط انفصالها التركيمات. والتركيم يمكن أن يكون في الضوء أو في الظلال، مثله مثل التمديد من خلال الظلال أو الضوء. لقد ابتكر لانغ لقطات وصل مزورة faux Raccords ساطعة لتعبر عن التغيرات المتكثفة في الكل. إنها هندسة منظورية Perspectiviste عنيفة تعمل من خلال الاسقاطات Projections وسطوح الظلال Plages d'ombres من خلال المنظورات المائلة. فالاسقاطات القطرية Diagonales والاسقاطات القطرية المعاكسة Contre-diagonales تميل إلى أن تحل محل الاسقاطات الأفقية والعمودية، والمخروط يحل محل الدائرة والكرة، والزوايا الحادة والمثلثية الحادة تحل محل الخطوط المنحنية أو القائمة. (الأبواب في فيلم كاليغاري، والمسننات والقبّعات في فيلم Le Golem) وإذا ما قورنت الهندسة النصبية أو النحتيةّ لدى ليربيه ولدى لانغ في فيلميهما «Les Nibelungen»، و«متروبوليس» فسنرى كيف أن لانغ يعمل من خلال تمديد الخطوط ونقاط التجميع (التركيم) التي لاتعود تظهر إلا على نحو غير مباشر، ضمن علاقات مترية. وإذا ما دخل الجسم الإنساني مباشرة داخل هذه «التكتيلات الهندسية Groupement géométrique»، وإذا ماكان هذا الجسم «أحد عوامل قاعدة هذه الهندسة المعمارية»، فلا يعود ذلك بالتحديد إلى أن «النمنمة (تصغير الحجم) تحوّل الإنسان إلى عنصر ميكانيكي» وهي صيغة ستكون مناسبة بالأحرى للمدرسة الفرنسية ـ (وليس للتعبيرية الألمانية) بل لأن كل تباين بين الميكانيكي والإنساني يذوب، ولكن هذه المرة لصالح طاقة حياة لاعضوية للأشياء.

داخل التضاد بين الأبيض والأسود، أو داخل تبدلات الضوء التدرجي سيمكننا القول بأن الأبيض يُعتم، وأن الأسود يصبح ملطّف السواد. ويبدو ذلك مثل درجتين محتجزتين داخل اللحظة، نقطتي تجمّع ستكونان ملائمتين لانبثاق اللون في نظرية غوتة: الأزرق مثل أسود لامع، والأصفر مثل أبيض معتم. من

---

[1] Métrisation: العمل بالنظام المتري. وهو نظام للأوزان والحجوم يقوم على قاعدة القياس. بالمتر.

المؤكد، وبالرغم من التجارب حول أحادية اللون Monochromie وحتى حول تعددية اللون Polychromie لدى غريفيت، ولدى ايزنشتاين، بأن التعبيرية هي التي كانت الرائد في مضمار لونيّة colorisme حقيقية في السينما. وقد بيّن غوته بدقة، بأن اللونين الأساسيين: الأصفر والأزرق كدرجتين من درجات اللون يؤخذان بالاعتبار داخل حركة تقويةللدرجة تترافق من الجانبين بانعكاس من الاحمرار. إن تقوية الدرجة تحاكي اللحظة المحمولة إلى القوة الثانية والمعبّر عنها من خلال هذا الانعكاس. أما الانعكاس الضارب إلى الاحمرار أو المشرق، فسيرافق كافة مراحل تقوية الضوء: اللمعان، والبريق، والايماض، والتألق، والتلألؤ والهالة البراقة، والاشعاع المبهر. والومض الفوسفوري، و كل هذه الوجوه الضوئية تعطي إيقاعاً للروبوت Robot في فيلم «متروبوليس»، مثلما في فيلم «فرانكشتاين وخطيبته». إن ستروهايم (السينمائي الأمريكي الهوليودي) يستعير من ذلك تركيبات يدفع إليها مخلوقات حية، شريرة فاسدة أو ضحايا بريئة: على هذا النحو، ومثلما حلل لوت ايسنر Lotte Esneir في مشهد العشاء في فيلم «الملكة كيلي». نجد الفتاة الشابة الساذجة، واقعة بين نارين، نار الشمعات فوق الطاولة أمامها والتي تسطع على وجهها، ونار المدخنة خلف ظهرها والتي تحيطها بهالة مشعة من النور (ستشعر بحر شديد، وستبادر إلى خلع معطفها الذي ترتديه..) غير أن ميرناو هو المعلم في تنفيذ كل هذه المراحل الضوئية والأوجه التي تكشف معاً عن حضور الشيطان أو حلول غضب الرب. وقد أثبت غوته في الواقع بأن التقوية من الجهتين (من الأصفر، ومن الأزرق) لاتكتفي بالانعكاسات المحمرّة التي ترافقهما كتأثيرات متزايدة من البريق، ولكنها تبلغ الذروة عبر لون أحمر قانٍ، كلون ثالث يغدو مستقلاً، توهج صرف، أو تأجج لنور رهيب يحرق العالم ومخلوقاته. هكذا كما لو أن التكثف التام للضوء قد وجَد الآن في ذروة تقويته الخاصة ألق اللانهائي الذي انطلقنا منه. لم ينفك اللامتناهي عن العمل في المتناهي الذي يرده إلى هذا الشكل المحسوس. إن الروح لم تغادر الطبيعة وهي تنعش الحياة اللاعضوية كلها. ولكنها لاتتمكن من أن تتكشف فيها، وتجد نفسها فيها إلا كروح الشر الذي يحرق الطبيعة كافة. إنها حلقة النار لدعوة الشيطان في فيلم «Le golem» لويجينر أو في فيلم «فاوست» لميرناو. إنها محرقة فاوست، و هي «الرأس

الفوسفوري للشيطان ذي العينين الحزينتين والفارغتين» لدى ويجينر Wegener ، وهي الرأس المتوهج لمابيس Mabuse . ورأس ميفستو . تلك هي لحظات التسامي ، اللقاء من جديد مع اللانهائي داخل روح الشر كما في فيلم لدى ميرناو بشكل خاص «Nosferatu» فهو لاينتقل فقط عبر كل درجات اللون التدرجي ، وعبر النور المعاكس ، ومن داخل الحياة اللاعضوية للظلمات . إنه لاينتج فقط كل لحظات انعكاس واحد محمر ، ولكنه يبلغ الذروة حينما يفصله عن قاع ظلماته نور وهاج (أحمر قان) ويجعله ينبثق من لامضمون d'un sans fond أكثر مباشرة ، ويضفي عليه مظهراً كلي القوة فيما وراء شكله المسطح .

هذا المتسامي الجديد ليس نفسه الذي نصادقه في المدرسة الفرنسية . إنّ كانتْ يميز نوعين من المتسامي : رياضي وديناميه. الهائل الاتساع ، و الهائل القوة ، الفائق الحد والعديم الشكل . ولهذين الوجهين كليهما خاصية تفكيك التركيب العضوي ، الأول من خلال فيضانه على هذا التركيب ، والثاني من خلال تحطيمه . في المتسامي الرياضي ، فإن وحدة القياس الممتدة تتغير ، إلى حد أن المخيلة لاتعود تتوصل إلى استيعابها ، وتصطدم هذه المخيلة بحدها الخاص ، وتضمحل ولكنها تخلي المكان لملكة مفكرة ترغمنا على تصور الشاسع البعد أو الفائق الحد على أنه كلّ . أما في المتسامي الدينامي فإن التكثف intensité هو الذي يرتفع إلى مثل هذه الطاقة بحيث يبهر أو يلاشي وجودنا العضوي ، ويصعقه من الرعب ، ولكنه يخلق ملكة مفكرة نشعر من خلالها بأننا أسمى Superieur من هذا الذي يلاشينا ، لنكشف في داخلنا روحاً فوق عضوية Supra- organique تهيمن على سائر الحياة اللاعضوية للأشياء : حينذاك لانعود نشعر بالخوف ، مدركين بأن «مصيرنا» الروحي لايقهر أبداً ، على هذا النحو ، وكما يرى غوته ، فإن الأحمر الوهاج ليس ، فقط ، هو اللون الرهيب الذي يثير الهلع ، حيث أننا نحترق فيه ولكنه اللون الأكثر نبلاً الذي يحتوي كل الألوان ، ويولّد تناغماً Harmonie أسمى كحلقة لونية كاملة . وهذا ما يحدث فعلاً ، أو ماله فرصة الحدوث في التاريخ الذي تسرده علينا التعبيرية من وجهة نظر المتسامي الدينامي : الحياة اللاعضوية للأشياء تبلغ ذروتها في النار التي تحرقنا وتحرق سائر الطبيعة . متصرفة كروح الشر ، أو الظلمات . ولكن هذه النار ، وعبر التضحية النهائية التي تبعثها فينا ، تطلق في نفوسنا حياة لانفسية ، من الروح

L'esprit الذي لايعود ينتمي إلى الطبيعة أكثر مما ينتمي إلى فرديتنا العضوية، ولكنه الذي يصبح الجزء الالهي الموجود فينا، الرباط الروحي الذي نكون فيه وحدنا مع إله مثل النور. على هذا النحو، فإن النفس L'âme تبدو وكأنها ترتقي نحو النور، بدلاً من أن تدرك الجزء الساطع فيها ذاتها، والذي ليس سوى هبوط مثالي والذي هبط إلى العالم أكثر من أن يستغرق في ذاته. فالمتوهج Flamboyant يغدو ما فوق الطبيعي Sur naturel، وما فوق المحسوس sur sensible هكذا كانت تضحية إلّين Ellen في فيلم «Nosferatu» أو التضحية في «فاوست» أو التضحية نفسها لأنذر inderفي فيلم «الغجر».

سنلاحظ في هذا الصدد التباين الجلي بين التعبيرية والرومانسية: إذ لم يعد الأمر يعني، كما في الرومانسية مصالحة الطبيعة مع الروح. مع الروح بوصفه مغترباً عن الطبيعة، وبوصفه يستعيد ذاته: فهذا التصور ينطوي، مثله مثل التطور الديالكتيكي على جملة ماتزال عضوية. بينما التعبيرية لاتتصور. نظرياً، سوى الكل، لعالم روحي يولّد أشكاله المجردة الخاصة، كائناته الضوئية، ووصلاته التي تبدو مزيفة للعين، إنه ينحّي جانباً خواء الإنسان والطبيعة، أو بالأحرى يقول لنا بأنه لايوجد ولن يوجد سوى الخواء، إن لم نلتحق بهذا العالم الروحي، الذي يحدث له غالباً أن يكون موضع الشبهة هو نفسه. إذ أن نار الخواء غالباً ما تجرفه أو أنه يعلن لنا عن انتصاره أيضاً لزمن طويل. باختصار، فإن التعبيرية لاتنفك ترسم العالم أحمرعلى أحمر Rouge sur rouge الأول يحيل إلى الحياة الرهيبة اللاعضوية للأشياء، والآخر إلى الحياة اللانفسية non psychologique المتسامية للروح. لقد توصلت التعبيرية إلى الذروة لدى مارغريت، ولدى لولو حيث جرى التعبير فعلاً عن هول الحياة اللاعضوية حيث أن الانفتاح على عالم روحي يمكن أن يكون وهمياً. لقد توصل ايزنشتاين أيضاً إلى الذروة ولكن على الطريقة الديالكتيكية. أي كقفزة نوعية تقوم بتطوير الكل. أما في التعبيرية، فعلى النقيض من ذلك. فالكل متعال وهو يمتزج بالذروة المثالية لهرم لايتوقف، فيما هو يصعد، عن الضغط على قاعدته ودفعها بعيداً. ويغدو الكل هو التقوية اللانهائية للضوء التي تتحرر من كافة الدرجات، والتي تمر عبر النار، ولكن فقط من أجل أن تقطع علائقها المحسوسة مع المادي، ومع العضوي، ومع الإنساني، وتنفصل عن كافة

حالاتها السابقة وتكتشف، على هذا النحو، الشكل الروحي المجرد للمستقبل، كما في فيلم «Rhythmus» لهانس ريختر HansRichter.

لقد رأينا إذن أربعة نماذج للمونتاج. ذلك أن الصور- الحركة هي موضوع التركيبات المختلفة جداً في كل مرة: المونتاج العضوي- الفعال organique-actif، التجريبي Empirique في السينما الأمريكية. والمونتاج الديالكتيكي العضوي أو المادي في السينما السوفييتية. والمونتاج الكمي- النفسي quantitatif psychique للمدرسة الفرنسية، في قطيعته مع العضوي. والمونتاج التكثيفي- الروحي -inten sif-spirituel للتعبيرية الألمانية الذي ربط بين حياة لاعضوية وحياة لانفسية. تلكم هي وجهات النظر الكبرى للسينمائيين بالإضافة إلى تجاربهم العملية الملموسة، ونحن على سبيل المثال، سنتخلى عن الاعتقاد بأن المونتاج المتوازي هو مُعطى موجود في كل هذه المدارس، إلا بمعنى عام جداً، ما دامت السينما السوفييتية قد استبدلته بمونتاج التناقض، والتعبيرية استبدلته بمونتاج التضاد الخ. ماحاولنا عرضه هو التنويعات العملية والنظرية لنماذج المونتاج حسب التصورات العضوية والديالكتيكية، والامتدادية، و التكثيفية، لتركيب الصور الحركة- لقد كان ذلك فكر، أو فلسفة السينما وليس تقنيتها، وسيكون من الغباء القول بأن واحداً من هذه التطبيقات- النظريات هو أفضل من الآخر أو تسليط الضوء على تطور متقدم منها (فالتطورات التقنية المتقدمة تحققت في كل من هذه الاتجاهات) والعمومية الوحيدة للمونتاج هي أنه وضع الصورة السينمائية تبعاً للكل، أي للزمن المتصوَّر على أنه المنفتح. وقد أعطى المونتاج كذلك، صورة لامباشرة للزمن، وفي آن معاً: داخل الصورة- الحركة الخاصة وداخل الكل في فيلم. إنه من جهة، الحاضر المتغير، ومن جهة أخرى، الاتساع الهائل للمستقبل وللماضي. لقد بدا لنا بأن أشكال المونتاج قد حددت، على نحو مختلف هذين الوجهين الحاضر المتغير وقد أمكنه أن يصبح المسافة الزمنية، القفزة النوعية، الوحدة العددية، الدرجة التكثيفية، والكل: عضوي كلياً، تجميع ديالكتيكي، جملة هائلة الاتساع للمتسامي الرياضي، جملة مكثَّفة للمتسامي الدينامي. أما الآن، فإذا كان صحيحاً بأن الصورة الحركة لها وجهان حيث الأول موجّه نحو المجموع وأجزائه والآخر نحو الكل وتغيّراته، فإن ما ينبغي التساؤل حوله الآن هو هذه الصورة- الحركة. هي لذاتها. وفي كل جوانبها. في ظل الوجهين اللذين تتخذهما.


www.alkottob.com

الفصل الرابع
الصورة- الحركة
وتنوعاتها الثلاثة
التعليق الثاني لبرغسون

تزامنت الأزمة التاريخية لعلم النفس مع اللحظة التي لم يعد ممكناً فيها الحفاظ على وجهة نظر معينة: وجهة النظر هذه كانت تقوم على وضع الصور داخل الشعور Conscience، ووضع الحركات داخل المكان L'espace. ففي داخل الشعور لن يكون ثمة سوى صور، كيفية، لامساحة لها. وفي داخل المكان لن يكون ثمة سوى حركات، كميّة، ذات مساحة. ولكن كيف يتم الانتقال إذن من نظام إلى الآخر؟ كيف نفسر أنّ حركات تقوم على حين فجأة بإحداث صورة، كما في الادراك الحسي La Perception، أو أن الصورة تُحدث حركة كما في الفعل الإرادي؟ كيف نحول دون أن لا تكون الحركة على نحو من الأنحاءصورة افتراضية (صورة بالقوة En vertuelle) وأن لاتكون الصورة حركة ممكنة (حركة بالفعل Pos-sible)؟ إن ما كان يبدو دون نتيجة، في النهاية، هو ذلك التعارض بين المادية والمثالية. فالمادية عمدت إلى تأليف نظام الشعور بواسطة حركات مادية صرفة، والمثالية عمدت إلى تأليف نظام الكون بواسطة صور صرفة داخل الشعور. كان لابد من تجاوز ثنائية Dualité الصورة والحركة هذه، ثنائية الشعور والشيء. وفي الفترة نفسها سيبادر فيلسوفان مختلفان جداً إلى حمل هذه المهمة، برغسون وهو سرل. وكل منهما أطلق صيحة الحرب: كل شعور هو شعور بشيء

ما(هوسرل)، أو أكثر من ذلك، كل شعور هو شيء ما (برغسون). لاريب في أن كثيراً من العوامل الخارجة عن الفلسفة أظهرت أن وجهة النظر القديمة غدت غير مقبولة. إنها تلك العوامل الاجتماعية والعلمية التي وضعت الحركة أكثر فأكثر داخل الحياة الواعية، ووضعت الصورة داخل العالم المادي، فكيف جرى إهمال النظر إلى السينما حينذاك، والتي كانت ترى النور في تلك الفترة وتعلن عن بداهتها الخاصة المتمثلة في: صورة- حركة Image mouvment.

صحيح أن برغسون، وهذا ما رأيناه قبلاً، لم يجد، حسب الظاهر، في السينما سوى حليف زائف. أما بخصوص هوسرل فهو، حسب علمنا، لم يأت مطلقاً على ذكر السينما (سنلاحظ بأن سارتر أيضاً، فيما بعد، حينما قام بجرد وتحليل كافة أنواع الصور في نطاق المتخيَّل، لم يأت على ذكر الصورة السينمائية). إن ميرلوبونتي هو الذي حاول، على نحو عرضي، أن ينشئ مقابلة: سينما- فينومينولوجيا. غير أنه، هو أيضاً، رأى في السينما حليفاً ملتبساً. تبدو الحجج التي ساقتها الفينومينولوجيا وتلك التي ساقها برغسون متباينة جداً. بحيث أن التعارض بينهما، هو نفسه الذي سيقودنا. إن ما تقيمه الفينومينولوجيا كأساس هو «الادراك الحسي الطبيعي» وظروفه المحيطة به. وعليه، فإن هذه الظروف هي إحداثيات وجودية تحدد «تثبيتاً، إرساءً Ancrage» للذات المدركة sujet percevant داخل العالم، تحدد كائناً في العالم، انفتاحاً على العالم سيتجلى في الصيغة الشهيرة «كل شعور هو شعور بشيء ما». . . حينئذ فإن الحركة، سواء أكانت متلقاة أو منفَّذة، ينبغي أن تُفهم ليس بالتأكيد بمعنى: شكل معقول intelligible (فكرة idée) ستتحول إلى الفعل داخل المادة، ولكن بمعنى: شكل محسوس (Gestalt) يهيئ الحقل الحاس تبعاً لشعور قصدي intentionnelle مناسب. بناء على ذلك فإن السينما، عبثاً تقرّبنا من، أو تبعدنا عن الأشياء، وتدور حولها، فهي تلغي تثبيت (أو إرساء) الذات، بمقدار ما تلغي أفق العالم L'horison du monde، بحيث أنها تستبدل شروط (ظروف) الادراك الحسي بمعرفة مضمَرة، وبقصدية ثانية[١] وهي

---

١) ميرلوبونتي. فينومينولوجيا الاحساس.

لاتختلط بغيرها من الفنون التي تركز اهتمامها بالأحرى على ما هو خيالي (لاواقعي) عبر هذا العالم ولكنها تجعل العالم ذاته خيالاً (لاواقعياً) أو تجعل منه سرداً قصصياً ، (حكاية). مع السينما فإن العالم هو الذي يغدو صورته الخاصة ، وليس صورة تغدو هي العالم. سنلاحظ بأن الفينومينوجيا، من بعض النواحي، ستكتفي بالظروف ما قبل السينمائية التي تفسر موقفها المربك : فهي تعطي للإدراك الحسي الطبيعي ميزة جعل الحركة مستندة إلى وضعات Des poses «وجودية بدلاً من أصلية جوهرية». منذ ئذ، فإن الحركة السينمائية هي في آن معاً مدانة على أنها قد خرجت عن شروط الإدراك الحسي، ولكنها كذلك، مستحقة للثناء كسرد جديد قادر على «الاقتراب» من المدرَك حسياً Perçu ومن المدرِك أو الحاس Percevant ، من العالم، ومن الإحساس.

بطريقة مختلفة كلياً يدين برغسون السينما كحليف ملتبس. ذلك لأنه إذا ماتنكّرت السينما للحركة فبالطريقة نفسها التي تنكر فيها الادراك الحسي للحركة، وللأسباب ذاتها. يقول برغسون : «نحن نلتقط مشاهد فورية تقريباً عن الواقع الذي يجري حولنا. . . فالادراك الحسي، والادراك العقلي، واللغة تعمل غالباً على هذا النحو. » هذا يعني أن النموذج بالنسبة إلى برغسون لايمكن أن يكون الإدراك الحسي الطبيعي، الذي لايمتلك أي امتياز. وإنما سيكون بالأحرى ظروفاً (أحوالاً) Etat de choses لاتكف عن التغير، مادة- سيلان حيث لن يكون ثمة نقطة تثبيت، ولا مركز إحالة أو إرجاع يمكن تعيينها. انطلاقاً من الظروف هذه سيتحتم تبيان كيف يمكن أن تتشكل مراكز في نقاط ما لا على التعيين، quelqoncues ستفرض مشاهد ثابتة فورية، وهذا سيعني «طرح، أو إسقاط» الادراك الحسي الواعي، أو الادراك السينمائي[1] غير أن السينما تقدم، على الأرجح فائدة كبيرة : ذلك لأنها بالتحديد تفتقد إلى مركز تثبيت، و إلى أفق، فالمقاطع التي تصنعها لن تحول بينها وبين صعود الطريق الذي يهبط عليه الادراك الطبيعي. فبدلاً من الذهاب من الظروف أو الأوضاع اللامركزة إلى الإدراك الحسي الطبيعي الممركز، سيكون في وسعها الصعود نحو الظروف اللاممركزة، و الاقتراب منها.

---

١) المادة والذاكرة.

ها نحن الآن، في الواقع، نستعرض عالماً، حيث الصورة= الحركة. فلنطلق اسم صورة على مجموع ما يظهر أمامنا. ليس في إمكاننا حتى أن نقول بأن صورة تؤثر على صورة أخرى، أو تقوم برد الفعل تجاه صورة أخرى. ليس ثمة متحرك يتميز عن الحركة المنفَّذة كما أنه ليس ثمة متحرك يتميز عن الحركة المتلقّاة. كل الأشياء، يعني كل الصور تمتزج بأفعالها وبردود أفعالها: إنه التغير الشامل L'universelle variation. كل صورة ليست سوى «طريق تعبره، في كافة الاتجاهات، التبدلات التي تنتشر في رحابة الكون[1]». كل صورة تؤثر بكل نقطة من نقاطها في كل نقاط الصور الأخرى[1]. «الحقيقة هي أن الحركات تكون واضحة جداً بما هي صور، وأنه ليس ثمة داعٍ لالتماس شيء في الحركة غير مايُرى فيها[2]».
إن ذرّة Atome هي صورة، تذهب حيثما تذهب أفعالها وردود أفعالها. جسمي صورة، إذن فهو مجموع أفعال وردود أفعال عيني، دماغي هما صورتان، جزءان من جسمي. كيف سيحتوي دماغي الصور، مادام هو ذاته صورة من بين الصور الأخرى؟ الصور الخارجية تؤثر في الصورة التي أدعوها جسمي، تحيل إليه الحركة، وجسمي يؤثر في الصور الخارجية، إنه يعيد إليها الحركة: كيف ستكون الصور داخل شعوري ما دمت أنا نفسي صورة، أي حركة؟ وهل يمكنني في هذا المستوى التحدث عن نفسي. عن عيني، عن دماغي، وعن جسمي؟ بكل بساطة وسهولة، لأنه ما من شيء ينقاد للتماثل على هذا النحو. سيكون هذا بالأحرى حالة غازية. أنا، جسمي، إنهما بالأحرى مجموع من الذرات، من الجزيئات المتجددة دون انقطاع. فهل يمكنني حتى التحدث عن ذرات؟ إنها لن تتميز عن عوالم، عن تأثيرات ما بين الذرات. وهذه حالة من حالات المادة، حرارتها أشد من أن نميز فيها أجساماً صلبة. إنها عالم التغير الشامل، التموّر الشامل، الهدير الشامل: ليس ثمة محاور، ولامركز، ولايمين ولاشمال. ولافوق ولاتحت...

هذا المجموع اللامتناهي من كافة الصور يؤلف نوعاً من سطح مثول Plan d'immanence[3]. الصورة موجودة في ذاتها En-soi فوق هذا السطح وعين

١- المادة والذاكرة.

٢- المادة والذاكرة.

٢) immanence: مثول، حضور. وهو يقابل Transcendance تعالٍ تسامٍ.

الصورة هذه cet en-soi هو المادة، و ليس شيئاً ما مختبئاً خلف الصورة، بل إنه على العكس، التطابق المطلق بين الصورة وبين الحركة الذي يجعلنا نستنتج مباشرة التطابق بين الصورة- الحركة وبين المادة.

«قولوا إن جسمي مادة، أو قولوا إنه صورة[1]...» . فالصورة الحركة والمادة- السيلان (التدفق) هما بالضبط الشيء ذاته[2]. هل هذا العالم المادي هو عالم الأوالية. (القوة الآلية التي هي سر الحركة Mécanisme)؟ لا، لأن القوة الآلية تنطوي على منظومات مغلقة، أفعال اتصال، مقاطع ساكنة فورية. وعليه فإن في هذا العالم أو فوق سطح المثول هذا يتم اقتطاع منظومات مغلقة، مجاميع مكتملة، وهو (أي العالم أو سطح المثول) يجعلها ممكنة من خلال خارجية أجزائها. غير أنه ليس هو نفسه واحداً منها. إنه مجموع، ولكنه مجموع لامتناه: سطح المثول هو الحركة (وجه الحركة) التي تجري بين أجزاء كل منظومة، ومن منظومة إلى أخرى، وهي (أي الحركة) تخترق المنظومات كافة، تخلطها وتخضعها للشرط الذي يمنعها من أن تكون مغلقة على نحو مطلق. كما أنه مقطع، ولكنه، بالرغم من بعض الغموض في مصطلحات برغسون، ليس مقطعاً ساكناً وفورياً. إنه مقطع متحرك، إنه مقطع أو منظور زماني. إنه كتلة مكان- زمان Un bloc d'espace-temps مادام يتعلق به في كل مرة زمان الحركة التي تحدث فيه. سيكون ثمة سلسلة لامتناهية من مثل هذه الكتل أو المقاطع المتحركة، والتي ستكون تجليات لسطح المثول، متوافقة مع تتابع حركات الأكوان. وسطح المثول ليس متميزاً عن هذا التجلي للسطوح. إنه ليس القوة الآلية Mécanisme، وإنما هو الآلية Machinisme. فالكون المادي أو سطح المثول هو التنظيم الآلي للصور- الحركة. وهذا الكون أشبه بسينما في حد ذاته، مافوق سينما Métacinéma، وهو يشتمل على نظرة أخرى حول السينما نفسها تختلف عن تلك التي عرضها برغسون في نقده الصريح.

ولكن كيف يمكن الحديث عن صورة في ذاتها في غياب أي شخص، ودون أن تتوجه إلى شخص؟ كيف يمكن الحديث عن ظهور لها، طالما أنه ليس هناك حتى

١) المادة والذاكرة.

٢) التطور الخلاق.

عين تراها؟ يمكن ذلك لسببين على الأقل: أما السبب الأول فلتمييزها عن الأشياء المتصورة كأجسام. إن ادراكنا الحسي ولغتنا في الواقع يميزان أجساماً (substantifs: موصوفات)، وكيفيات (adjectifs صفات). وأفعالاً (Verbes أفعال)، ولكن الأفعال Les actions بهذا المعنى المحدد تستبدل بالحركة، الفكرة عن مكان عابر تتجه إليه الحركة، أو عن نتيجة تحققها، كما أن الكيفيات تستبدل بالحركة الفكرة عن حال تدوم ريثما تحل محلها حال أخرى، كذلك فإن الجسم يستبدل بالحركة الفكرة عن ذات un sujet هي التي تنفذها، أو عن موضوع un objet هو الذي ستطرأ عليه الحركة، عن ناقل vehucule سيحملها[1]. سنرى بأن مثل هذه الصور تتشكل فعلياً في داخل الكون (صور- فعل images- action، صور- عاطفة images affections صور إحساس images perception). ولكن هذه الصور تخضع لشروط جديدة، وليست موضوع حديثنا الآن. وليس أمامنا الآن سوى حركات ندعوها صوراً حتى نميزها عن كل ما عداها. مع ذلك فإن هذا السبب الأول للحديث عن ظهور الصور في ذاتها، وهو سبب سالب، ليس كافياً. أما السبب الموجب فمفاده أن سطح المثول هو بتمامه عبارة عن نور. إن مجموع الحركات، الأفعال، وردود الأفعال هي نور ينتشر، يسري «دونما مقاومة ولانقصان[2]». والتطابق بين الصورة والحركة يتمخض عن التطابق بين المادة والنور. فالصورة هي حركة مثلما أن المادة هي ضوء. سيقوم برغسون فيما بعد، وفي كتابه الديمومة والتزامن Durée et simultanéité بالكشف عن أهمية التعاكس (القلب) الذي قامت به النظرية النسبية بين «خطوط الضوء» و«خطوط الجوامد أو الأجسام الصلبة» «الأشكال الساطعة» و«الأشكال الصلبة أو الهندسية»: حسب النظرية النسبية «فإن شكل الضوء هو الذي يفرض شروطه على الشكل الصلب[3]». وإذا عدنا إلى ما كان يتطلع إليه برغسون نجده متمثلاً في إنشاء فلسفة تصلح لأن تكون فلسفة العلم الحديث. نحن نفهم لماذا كان التعارض بين برغسون وبين انشتين محتماً. والوجه الأول الذي اتخذه هذا التعارض هو التأكيد على

١) التطور الخلاق.
٢) المادة والذاكرة.
٣) الديمومة والتزامن.

انتشار الضوء أو سريانه فوق سطح المثول بأجمعه. ففي الصورة- الحركة ليس ثمة أجسام أو خطوط صلبة، ليس إلا خطوط أو أشكال الضوء. إن كتل المكان- زمان هي من مثل هذه الأشكال. إنها صور في ذاتها. وإذا لم تظهر لشخص ما، أعني لعين ما. فلأن الضوء لايزال غير منعكس ولاموقوف، «وهو إذ ينتشر دائماً فإنه ما كان ينكشف مطلقاً لولا ذلك[1]». وبتعابير أخرى. فإن العين تكون داخل الأشياء، داخل الصور الساطعة في ذاتها. «فالصورة الفوتوغرافية، إن كان هناك صورة فوتوغرافية، قد التُقطت سلفاً وسُحبت سلفاً داخل الأشياء، داخلها بالذات، ولكل نقاط المكان...[2]»

نحن هنا إزاء قطيعة مع كل التقليد الفلسفي الذي وضع النور في جانب العقل، وجعل من الشعور حزمة ضوئية تنتزع الأشياء من ظلمتها الطبيعية (الفطرية). لقد شاركت الفينومينولوجيا بقوة في هذا التقليد القديم فبدلاً من أن تجعل النور، ببساطة، نوراً داخلياً، فتحته على الخارج، كم لو أن قصدية الشعور هي على وجه التقريب الشعاع الصادر من مصباح كهربائي. («كل شعور هو شعور بشيء ما...»). أما بالنسبة إلى برغسون فالأمر على العكس من ذلك تماماً. فالأشياء هي التي تكون مضيئة بذاتها Par elles mémes من دون أن يضيئها شيء: كل شعور هو شيء ما، وهو يمتزج بالشيء، أعني بصورة الضوء، ولكن المقصود هنا شعور بالحق en droit[3]، ينتشر في كل مكان، ولايظهر، والمقصود هنا فعلاً صورة فوتوغرافية ملتقطة ومسحوبة في داخل الأشياء كلها، ولكل نقاط المكان، ولكنها شبه شفافة. وإذا ماحدث وتكوّن فيما بعد شعور بالفعل de fait[3] في داخل الكون، في هذا المكان أو ذاك على سطح المثول، فذلك لأن صوراً خاصة جداً كانت قد أوقفت الضوء أو عكسته، وجهزت «الشاشة السوداء» «L'écran Noir» التي ينقصها ستار أسود خلفها تبرز عليه الصورة[4]. باختصار. ليس

١- المادة والذاكرة.

٢- المادة والذاكرة.

٣- en droit، تقابل en fait أو de fait بالحق مقابل بالفعل. يُقال: لويس فيليب ملك بالفعل. وهنري الخامس ملك بالحق.

٤- المادة والذاكرة.

الشعور هو الضوء. بل إن مجموع الصور، أو الضوء، هو الشعور، الماثل في المادة. أما بخصوص شعورنا بالفعل De fait فإنه سيكون بالتحديد الكمود (اللاشفافية) التي من دونها «فإن النور الذي ينتشر دائماً، ما كان ينكشف على الاطلاق». في هذا الصدد يبدو التعارض بين برغسون وبين الفينومينولوجيا تعارضاً جذرياً.

عن سطح المثول، أو سطح المادة يمكننا القول إذن بأنه: مجموع الصور- الحركة، مجموع خطوط أو أشكال الضوء، سلسلة كتل المكان- زمان.

-٢-

ما الذي يجري، وماذا يمكن أن يجري في هذا الكون اللاممركز حيث كل شيء يقوم برد الفعل على كل شيء؟ لايجوز أن نُدخل عاملاً مغايراً، من طبيعة أخرى. إذن فإن ما يمكن أن يحدث هو التالي: من نقاط ما لاعلى التعيين في سطح المثول تظهر مسافة، فاصل بين الفعل ورد الفعل، ثمة حركات، ومسافات فاصلة بين الحركات تقوم مقام وحدات. من الواضح بأن ظاهرة المسافة الفاصلة هذه لاتكون ممكنة إلا في النطاق الذي يقتضي فيه سطح المادة الزمن. بالنسبة إلى برغسون، فإن الفاصل، المسافة، سيكفي لتحديد نموذج من الصور من بين الصور الأخرى، ولكنه نموذج خاص جداً. صور، أو موادحية (الدماغ). وفي حين أن الصور الأخرى تتبادل الفعل ورد الفعل على كل وجوهها وفي داخل كل أجزائها، فإن هذه الصور الخاصة (إدراكات حسية) لاتتلقى الأفعال إلا على وجه واحد من وجوهها أو في بعض أجزائها، ولاتنفّذ ردود أفعالها إلا على وجه واحد وفي أجزاء أخرى. إنها صور مجزأة تقريباً. في البداية فإن وجهها المخصّص والذي سندعوه فيما بعد تقبّلي أو حواسي يمتلك تأثيراً غريباً على الصور المؤثّرة أو المنبهات المتلقاة: كما لو أن هذا الوجه يعزل منها بعضاً من الصور التي تتقارب وتتشارك في التأثير داخل الكون، ها هنا فإن منظومات مغلقة، «لوحات» سيكون في وسعها أن تتشكل. إن الكائنات الحية «ستسمح أن يخترقها إن أمكن القول ما كان عديم الأهمية بالنسبة إليها من الأفعال الخارجية، وستصبح الأفعال الأخرى، وقد

انعزلت «إدراكات حسية» وذلك بحكم هذا الانعزال نفسه[1]» إن هذا لمشابه لعملية كادراج (Cadrage ضبط إطار الصورة) تماماً: فبعض الأفعال الطارئة يعزلها الكادر، وحينئذ تكون مقدَّمة، مسبَّقة. غير أنه من الجانب الآخر فإن ردود الأفعال المنفّذة لاتعود مترابطة مباشرة مع الفعل الطارىء: وبمقتضى المسافة الفاصلة بين الأفعال وردود الأفعال فإن ردود الأفعال المتأخرة هي التي تملك الوقت لاختيار عناصرها. ولتنظيم هذه العناصر أو لدمجها في حركة جديدة، من المستحيل استخلاصها عبر إطالة للإثارة المتلقاة. إن ردود الأفعال هذه التي تُبرز شيئاً ما غير متوقع أو جديد ستسمّى «فعلاً» بحصر المعنى. كذلك فإن الصورة الحية (أو الدماغ) ستكون «أداة تحليل بالنسبة إلى الحركة المتلقاة، وأداة اختيار بالنسبة إلى الحركة المنفّذة[2]». إن الصور الحية التي لاتدين بهذا الامتياز إلا لظاهرة الفاصل أو المسافة بين الحركة المتلقاة والحركة المنفّذة ستكون «مراكز لاتعيُّن Centres d'indétermination[3] تتشكل في الكون اللامركز من الصور- الحركة».

إذا ما تفحصنا الوجه الآخر. الوجه المضيء لسطح المادة فسنقول بأن الصور أو المواد الحية تقدِّم الشاشة السوداء التي كان ينقصها الستار الأسود، والتي كانت تمنع الصورة المؤثِّرة (الصورة الفوتوغرافية) من الظهور. هذه المرة، فإن خط الضوء أو صورة الضوء بدلاً من أن توزع وتنشر النور في كافة الاتجاهات «دونما مقاومة ولانقصان» تصطدم بعاتق، أعني بكمود (لاشفافية) سيقوم بعكسها. سنسمي إدراكاً حسياً تلك الصورة المعكوسة من قِبَل صورة حية (دماغ). وهذان الوجهان يكمّلان بعضهما بالضبط: فالصورة الخاصة، الصورة الحية (الدماغ) هي على الدوام مركز لاتعيّن أو شاشة سوداء. تتولد هنا نتيجة جوهرية: وجود منظومتين، نظامي إرجاع للصور. هناك أولاً منظومة، كل صورة فيها تتغير تبعاً لذاتها Pour elle- même. وتخضع للتأثير الحقيقي للصور المحيطة بها، على كافة وجوهها،

١- المادة والذاكرة.

٢- المادة والذاكرة.

٣- centres d'indétermination: مراكز اللاتعيّن: وهي المراكز الموجودة في الجهاز العصبي. وعدم التعين هو المسافة المتروكة لاختيار الكائن الحي في سلوكه إزاء الأشياء. ويرمز الغنى المتزايد للادراك ذاته إلى القدر المتزايد للتردد أو لعدم التعين في الاستجابة للأشياء.

وبكل أجزائها الأصلية. ومنظومة أخرى تتغير فيها كافة الصور تبعاً لواحدة منها، وهي تتلقى فعل الصور الأخرى على وجه واحد من وجوهها وتقوم برد الفعل عليه على وجه آخر(١).

نحن لم نخرج بعد من الصورة- المادة- الحركة. إن برغسون لم يكف عن القول بأننا لن نفهم شيئاً ما لم نضع في اعتبارنا منذ البداية مجموع الصور. فعلى هذا الصعيد يمكن لمسافة بسيطة من حركات أن تنشأ. والدماغ ليس شيئاً آخر، إنه مسافة، فاصل بين فعل ورد فعل، ليس الدماغ بالتأكيد مركزاً للصور، سيمكننا الانطلاق منه. ولكنه هو نفسه يشكل صورة خاصة بين الصور الأخرى، إنه يشكل داخل الكون اللاممركز للصور مركز لا تعيّن غير أنه مع الصورة- الدماغ L'image cerveau يواجه برغسون في كتابه المادة والذاكرة حالة معقدة جداً وعضوية للكائن الحي. ذلك أن الحياة لم تكن بالنسبة إليه حينذاك بوصفها مشكلة (وفيما بعد، في كتابه التطور الخلاق سيعالج الحياة من وجهة نظر أخرى). مع ذلك فليس من الصعب ملء الفراغات التي تركها برغسون باختياره. على مستوى الأحياء الأكثر بدائية سيكون من اللازم أن نتصور ميكرو- مسافات (مسافات فاصلة مصغرة جداً Micro- intervalles)، مسافات تصغر شيئاً فشيئاً بين حركات تتسارع شيئاً فشيئاً. إضافة إلى ذلك، يتحدث البيولوجيون عن «وسط سائل ولدت الحياة في داخله، وسط ما قبل بيولوجي» soupe Prébiotique، وهو الذي جعل ظهور الكائن الحي ممكناً، حيث المواد المسماة ميامنة ومياسرة Dextrogyres و Levogyres (٢) كانت تلعب دوراً رئيسياً. هناك ستظهر داخل الكون اللاممركز مخططات أولية لمحاور ومراكز، يمين ويسار، أعلى وأسفل. سيكون علينا أن نتصور ميكرو- مسافات حتى داخل السائل ما قبل البيولوجي. والبيولوجيون يتحدثون عن أنه لم يكن في وسع هذه الظواهر أن تتشكل حين كانت الأرض شديدة الحرارة. علينا إذن أن نتصور تبرّداً لسطح المثول متلازماً مع الكمودات (الظلال المكثفة) الأولى. مع العواكس الأولى التي شكلت حاجزاً أمام انتشار الضوء. ها هنا ستتشكل المخططات الأولية الأولى للجوامد أو للأجسام الصلبة والهندسية. وفي النهاية كما

---

١ - المادة والذاكرة.

٢ - Levogyres صفة مواد تدير نحو اليمين أو اليسار خط استقطاب الضوء مثلا الغلوكوز، مادة ميامنة.

سيقول برغسون، فإن التطور نفسه الذي عضّى المادة في الجوامد، سيعضي الصورة في الادراك الحسي الذي تشكل شيئاً فشيئاً، والذي صارت الجوامد مواضيع بالنسبة إليه.

إن الشيء والإحساس بالشيء هما شيء واحد بعينه، صورة واحدة بعينها ولكنهما يُردّان إلى هذه أو تلك من منظومتي الإرجاع. فالشيء هو الصورة، مثلما هي في ذاتها en soi، مثلما هي مرتبطة مع سائر الصور الأخرى، حيث تخضع كلياً لفعل هذه الصور الأخرى، وترد الفعل مباشرة عليها. غير أن الاحساس بالشيء، أو (إدراكه حسياً) هو الصورة ذاتها مُعادةً إلى صورة خاصة أخرى تؤطرها، ولاتحتفظ منها سوى بفعل جزئي، ولاترد الفعل عليها إلا بوساطة. في الادراك الحسي، المحدّد على هذا النحو لايوجد على الاطلاق شيء آخر أو شيء أكثر مما في داخل الشيء المدرَك: على العكس يوجد «أقل». نحن ندرك الشيء دون أن نلقي بالاً إلى مالايهمنا منه، وذلك حسب حاجاتنا. ومن خلال حاجتنا أو فائدتنا لابد أن نعي الخطوط والنقاط التي نحتفظ بها من الشيء، وذلك تبعاً للوجه المتفتح (التقبلي) فينا، وأن نعي الأفعال المؤثرة فينا، والتي نختارها، تبعاً لردود الأفعال المتأخرة التي نكون قادرين على إتيانها. وتلك هي طريقة تحديد اللحظة الأولى من الذاتية Subjectivité: إنها ذاتية انتقاصية Soustractive، فهي تنتقص من الشيء ما لا يعنينا. ولكن بالمقابل لابد حينئذ للشيء نفسه من أن يبرز في ذاته كإحساس. إحساس كامل، مباشر، منتشر. فالشيء هو الصورة، وبهذه الصفة، يتم إدراكه حسياً هو ذاته، وهو يدرِك حسياً كافة الأشياء بمقدار ما يخضع لفعلها، ويرد الفعل عليها على كل وجوهه وفي داخل جميع أجزائه. إن ذرة مثلاً تدرك إدراكاً لامتناهياً، أكثر منا نحن أنفسنا بما لايقاس، وفي النهاية تدرك الكون بأسره، من هنا (من الكون) تنطلق الأفعال التي تُزاول عليها. وإلى هنا (إلى الكون) تذهب ردود الأفعال التي تُصدرها هذه الذرة. باختصار، فإن الأشياء وإدراكات الأشياء هي إمساكات (Préhension)، غير أن الأشياء هي إمساكات كلية موضوعية، وإدراكات الأشياء هي إمساكات جزئية ذاتية ومتحيزة.

إذا لم يكن الادراك الحسي الطبيعي الذاتي نموذجاً للسينما فذلك لأن حركية مراكزها، و تبدلية تركيز صورها تقودها دوماً إلى ترميم مناطق واسعة لامركزة

ومنزوعة الكادر Décadrées : إنها تسعى إلى بلوغ النظام الأصلي للصورة- الحركة. التبدل الشامل، الإحساس الكلي الموضوعي والشائع. قطعت السينما، في الواقع الطريق بالاتجاهين. فمن وجهة النظر التي نتناولها الآن، نحن نذهب من الإحساس الكلي الموضوعي الذي يمتزج بالشيء إلى الإحساس(١) الذاتي الذي يتميز عن الشيء بحذف بسيط أو بانتقاص. ذلك أن هذا الاحساس الذاتي الأحادي المركز unicentrée، هو ما نسميه الادراك الحسي بالمعنى الحقيقي للكلمة. وهذا هو التحول الأول للصورة- الحركة: حينما نردها إلى مركز لاتعين فإنها تتحول إلى صورة- إحساس Image-perception.

نحن لن نعتقد مع ذلك بأن كل العملية تتألف من انتقاص وحسب. ثمة شيء آخر أيضاً. فحين يُردّ عالم الصور- الحركة إلى واحدة من هذه الصور الخاصة التي تشكّل مركزاً فيه، فإن هذا العالم يتقوس ويتعضى ليحيط بها. وتجري مواصلة الذهاب من العالم إلى المركز، ولكن العالم قد اتخذ وضع التقوّس متحولاً إلى محيط دائري، مشكلاً أفقاً horison(٢). نحن لانزال في الصورة- الاحساس، ولكننا ندخل أيضاً إلى داخل الصورة- الفعل. ليس الإحساس، في الواقع، سوى جانب من الفاصل الذي يشكل الفعل فيه الجانب الآخر. إن مانسميه فعلاً بحصر المعنى هو رد الفعل المتأخر لمركز اللاتعيّن. وعليه فإن هذا المركز لايكون قادراً على الفعل بهذا المعنى، أعني تنظيم استجابة غير محسوبة إلا لأنه يلتقط ويستقبل الإثارة على وجه واحد، حاذفاً بقية الوجوه، وهو ما يذكّرنا بأن كل إحساس هو في البداية حسي- حركي Sensori-motrice: والإحساس «ليس موجوداً في المراكز الحسية، ولا في المراكز الحركية، إنه يقيس تعقيد علاقاتها(٣)» فإذا ما تقوس العالم حول المركز الحاس أو المدرِك فذلك إذن من وجهة نظر الفعل الذي يلازمه الإحساس. ومن خلال التقوس فإن الأشياء المدركَة (الصور التي تحيط بنا) تدير لجسمي وجهها الذي يهمه منها، في الوقت الذي يكون فيه رد فعلي المؤخَّر، وقد تحول إلى فعل، قد تعلّم استخدامها. فالمسافة هي بالضبط شعاع ينطلق من محيط القوس إلى

١- Perception: إدراك حسي، أو إحساس وقد تم استخدام الكلمتين للمعنى نفسه.
٢- المادة والذاكرة.
٣- المادة والذاكرة.

المركز: فمن خلال إدراكي الأشياء أو الصور المحيطة بي حيثما كانت، فإنني ألتقط «فعلها المضمر» الذي تزاوله عليّ، في الوقت نفسه الذي يكون «فعلي الممكن» الذي أمارسه عليها، سواء من أجل أن أتوصل إليها أو أتجنبها، قد أنقص أو زاد المسافة بيني وبينها. تلك إذن هي ظاهرة الفاصل التي تتجلى في حدود الزمان فيما يخص فعلي، وفي حدود المكان فيما يخص إحساسي: كلما كفَّ رد فعلي عن أن يكون مباشراً وتحول حقاً إلى فعل ممكن، كلما غدا إدراكي بعيداً ومنطوياً على توقع، وحرر الفعل المضمر (الفعل بالقوة) في الأشياء. «فالادراك الحسي يتصرف بالمكان، تماماً بنسبة ما يتصرف الفعل بالزمان[1]».

هذا هو إذن التحول الثاني للصورة- الحركة: إنها تغدو صورة- فعل. ها هنا ننتقل شيئاً فشيئاً من الادراك الحسي إلى الفعل. والعملية التي نحن بصددها لم تعد هي الحذف أو الانتقاص، الاختيار أو تركيز الإطار Le cadrage وإنما تقوس الكون، والذي يتمخض عنه، في آن معاً، الفعل المضمر في الأشياء، المزاول علينا، وفعلنا الممكن الذي نزاوله على الأشياء. هذا هو الوجه المادي الثاني للذاتية، ومثلما إن الادراك الحسي يردّ الحركة إلى «أجسام» (موصوفات Substan-tifs) أعني إلى موضوعات صلبة ستقوم مقام أجسام متحركة أو محرِّكة، فإن الفعل يردّ الحركة إلى «أعمال» (فعل verbe) ستكون ارتساماً لحدٍّ أو لنتيجة مفترضة.

غير أن المسافة لاتتحدد فقط بتعيين وجهين- حدّين Faces- limites حاس وفعال، فثمة بين الاثنين، التأثر العاطفي أو العاطفة L'affection. إنه ما يشغل المسافة الفاصلة، مايشغلها دون أن يملأها ودون أن يردمها. إنه (العاطفة) ينبثق داخل مركز اللاتعين، أعني داخل الذات، مابين إحساس مهيِّج إلى حد ما وبين فعل متردد hesitante.. وهو تطابق الذات والموضوع أو الطريقة التي تدرك فيها الذات ذاتها، أو بالأحرى تكابد أو تُحس «في أعماقها». (وهذا هو الوجه المادي الثالث للذاتية[2]. إنه يرد الحركة إلى «كيفية» إلى ما يشبه حالة مُعاشة (صفة Adjectif). لايكفي، في الواقع، الاعتقاد بأن الادراك الحسي وبفعل المسافة الفاصلة، يحتجز أو يعكس ما يهمنا من الصور الخارجية (الأشياء) تاركاً ما لانكترث به يمر مرّ

١- المادة والذاكرة.

٢- المادة والذاكرة.

السحاب. هناك بالضرورة، قسم من الحركات الخارجية «نستغرق» فيه ونحرف اتجاهنا، و هو مالايتحول إلى موضوعات للإدراك ولاإلى أعمال للذات، إنه بالأحرى سيحدد تطابق الذات والموضوع داخل كيفية صرفة، وهذا هو التحول الأخير للصورة- الحركة. إنه الصورة- العاطفة. سيكون من الخطأ اعتبار هذا التحول كخلل في منظومة الاحساس- فعل. فهو على العكس من ذلك يمثل المعطى الثالث الضروري بنحو مطلق. ذلك لأننا، كمواد حية، أو كمراكز لعدم التعين، حين نخصص وجهاً من وجوهنا أو بعضاً من نقاطنا كأعضاء متقبّلة فإننا نحكم عليها بالشلل. بينما نحن قد فوّضنا نشاطنا إلى أعضاء ترد الفعل، كنا قد حررناها. ضمن هذه الشروط، وحينما يمتص وجهنا المتقبِّل الساكن حركة بدل أن يعكسها، فإن نشاطنا (فاعليتنا) لن يعود بوسعه أن يستجيب إلا عبر «ميل Tendance»، عبر «مجهود Effort» ينوبان عن الفعل الذي أصبح مستحيلاً، آنياً وموضعياً. من هنا يأتي التعريف الرائع الذي وضعه برغسون للتأثر العاطفي أو العاطفة L'affection: إنه «ضرب من ميل محرك على عصب حساس»، وهذا يعني جهد محرك على لوحة حساسة متقبِّلة وساكنة[1].

ثمة صلة بين التأثر العاطفي والحركة بشكل عام يمكننا أن نبيّنه على هذا النحو: إن حركة الانتقال ليس فقط مقطوعة خلال انتشارها المباشر بمسافة فاصلة تقوم بتوزيع الحركة المتلقاة من جهة، والحركة المنفّذة من جهة أخرى، و التي تجعلهما على هذا النحو غير قابلتين للقياس بالوحدة نفسها. هناك بين الحركتين التأثر العاطفي الذي يقيم العلاقة بينهما. ولكن في التأثر العاطفي تحديداً تكف الحركة عن كونها انتقالاً لتصبح حركة تعبير، أعني كيفية، ميلاً بسيطاً مثيراً لعنصر ساكن. ليس من المدهش أنه في الصورة التي هي نحن، فإن وجهنا بجموده النسبي وبأعضائه المستقبِلة هو الذي يُظهر إلى العلن حركات التعبير والإبانة هذه، بينما تظل هذه الحركات في غالب الأحيان مختفية في بقية الجسم، وفي الختام فإن الصور الحركة تنقسم إلى ثلاثة أنواع من الصور حينما تُرد إلى مركز اللاتعين، مثلما إلى صورة خاصة: صور- إحساس images- perception، وصور-فعل images-action، وصور- عاطفة images-affection. وكل واحد منا، أي

---

١ - المادة والذاكرة.

الصورة الخاصة، أو المركز الاحتمالي ليس شيئاً سوى تنسيق هذه الصور الثلاث. توطيد للصور- الاحساس والصور- الفعل، والصور- العاطفة.

-٣-

سيكون في وسعنا أن نعود إلى خطوط التفاضل (التباين) لهذه النماذج الثلاثة من الحركات، وأن نحاول العثور على الرَّحم الذي يضمها، أو الصورة- الحركة، مثلما هي في ذاتها en soi، في نقائها اللامركز، في نظامها الأولي في التغير في حرارتها ونورها، حين لايعود أي مركز لعدم التعين يعكر صفوها. كيف نتخلع من أنفسنا أو كيف نخلع أنفسنا؟ إنها المحاولة المثيرة التي قام بها بيكيت Beckelt في عمله السينمائي المعنون «Filme» مع المخرج والممثل الأمريكي بوستر كيتون Buster Keaton. الكائن هو كائن مدرك. أعلن بيكيت مستعيداً صيغة الصورة وفقاً للأسقف الايرلندي بيركلي. من المؤكد بأن إدراكاً حسياً على الأقل سيستمر معنا طالما نحن على قيد الحياة. وأكثر الاحساسات رهبة هو إدراك الذات من خلال الذات De soi par soi. لقد أعد بيكيت مجموعة من الاتفاقات السينمائية المبسطة من أجل طرح المسألة. مع ذلك، يبدو لنا أن التوضيحات، والتخطيطات التي قدمها هو نفسه، وكذلك الآنات التي ميّزها في فيلمه لاتكشف إلا عن نصف مقصده. والبرهات الثلاثة كانت التالية: في البرهة الأولى تندفع الشخصية O وتتسلل على نحو أفقي على امتداد جدار. بعد ذلك ووفقاً لمحور عمودي تشرع في تسلق سلم، محافظة دوماً على البقاء في جانب الجدار. الشخصية «تتصرف، تتحرك»، وهذا يمثل إدراك فعل، أو صورة- فعل image-action، خاضع للاصطلاح التالي: الكاميرا Œ لن تتناول الشخصية إلا من الظهر، وبزاوية لاتتجاوز ٤٥ درجة، فإذا ماتجاوزت الكاميرا التي تتابع الشخصية هذه الزاوية، فسيغدو الفعل مجمداً. وسيتلاشى، وتتوقف الشخصية، مخفية الجزء المهدد من وجهها. البرهة الثانية: دخلت الشخصية إلى غرفة، وبما أنها لم تعد بحذاء الجدار فإن درجة فعالية الكاميرا تتضاعف، ٤٥ درجة من كل جهة. وتصبح إذن ٩٠ درجة، الشخصية O تدرك (ذاتياً) الغرفة. الأشياء الحيوانات الموجودة فيها. بينما الكاميرا Œ تدرك (موضوعياً)الشخصية O نفسها، والغرفة ومحتوياتها: وذلك هو إدراك الادراك Perception de perception أو الصورة- الادراك الحسي(الصورة - الاحساس) L'image-perception[1] منظوراً إليها من

زاوية نظام مضاعف، وضمن منظومتي إرجاع. تظل الكاميرا خاضعة إلى الشرط المحدد، أن لاتتجاوز ٩٠ درجة عبر ظهر الشخصية، غير أن الاتفاق أو الشرط المضاف يتمثل في أن على الشخصية أن تقوم بطرد الحيوانات من الغرفة، وأن تغطي كافة الأشياء التي يمكن أن تستخدم كمرايا، أو حتى كإطارات على نحو يخمد فيه الإدراك الذاتي، ووحده يبقى الإدراك الموضوعي Œ. حينذاك يتمكن O من الاستقرار فوق السرير المعلّق ومن أن يرجّح نفسه بتمهل مغلقاً عينيه. عند هذه البرهة بالذات، البرهة الثالثة والأخيرة فإن الخطر الكبير يتبدى. إن خمود الادراك الذاتي لدى O حرّر الكاميرا من التقيد بزاوية ٩٠ درجة. وبكثير من الاحتراس تتقدم الكاميرا إلى ما هو أبعد. حتى تبقى في نطاق ٢٧٠ درجة، ولكنها في كل مرة، توقظ الشخصية O التي تعثر على مزقة من إحساسها الذاتي، فتتوارى، وتنطوي على نفسها، وترغم الكاميرا على التراجع إلى الخلف.

بالاستفادة من حالة الخدر التي تستولي على O فإن Œ تنجح في الوصول قبالته، تقترب منه شيئاً فشيئاً. O الآن منظور إليه مواجهة، في الوقت نفسه الذي يتكشف فيه الاتفاق الأخير: الكاميرا Œ هي البديل (النسخة الثانية) عن O. الوجه نفسه. العين المعصوبة (نظرة أحادية العين مع اختلاف واحد: التعبير القلق لـ O والتعبير المتيقظ للكاميرا، الجهد الحركي العاجز للأول، والسطح الحساس للآخر. نحن هنا في ميدان الادراك العاطفي Perception d'affection، الأشد رهبة. ذلك الذي لايزال مستمراً حينما تفككت كافة الادراكات الأخرى: إنه إدراك الذات de soi من قبل الذات Par soi. إنه الصورة- التأثر العاطفي (الصورة - العاطفة L'image affrction[٢]). هل سيخمد هذا الادراك. هل سيتوقف كل شيء، وحتى اهتزاز السرير، حينما سينزلق الوجه البديل في العدم؟ هذا ما تطرحه النهاية، موت، همود، ظلام.

غير أنه بالنسبة إلى بيكيت، فإن الهمود، الموت، الظلام، فقدان الحركة الشخصية والقامة المنتصبة العمودية، حين يجري الاضطجاع على السرير المعلق الذي لم يعد يترجح، ليست كلها سوى قصدية (غائية) ذاتية. إنها ليست إلا وسيلة

---

١ - l'image- percrption: سنصطلح على ترجمتها منذ الآن باسم الصورة- الاحساس. (المترجم)

٢- L'image affection: سنصطلح على ترجمتها منذ الآن باسم الصورة- العاطفة. (المترجم)

بالنسبة إلى غاية أشد عمقاً. ما هو مقصود من ذلك بلوغ عالم ما قبل الإنسان، ماقبل فجرنا الخاص كبشر. هنالك حيث الحركة تمور في ظل نظام التبدل الشامل، وحيث النور، متنشراً على الدوام، لم يكن في حاجة إلى أن يبزغ. وهكذا، فحالما قام بيكيت بإخماد الصور- الفعل، والصور- الاحساس والصور - العاطفة فإنه ارتقى نحو سطح المثول المتلألىء بالنور، سطح المادة وموراتها الكوني بالصور- الحركة. لقد ارتقى من الصور الثلاث إلى الصورة- الحركة الأم. ستسنح لنا الفرصة لرؤية ميل متعاظم لدى السينما المسماة تجريبية expérimental، قوامه إعادة خلق هذا السطح اللامركز للصور- الحركة الصرف، كي تستقر فيه: إنها تستخدم وسائل تقنيّة غالباً ما تكون معقدة، غير أن أصالة بيكيت، هنا، تجلت في اكتفائه بإعداد منظومة، رمزية من اتفاقات مبسطة، تبعاً لها فإن الصور الثلاث تنطفىء بالتتابع.

سنتبع الآن الطريق المعاكس، من الصورة- الحركة إلى التنوعات التي تتخذها. لدينا إذن أربعة أنواع من الصور، أولها الصور- الحركة، وبعد ذلك فإنها تنقسم، حينما تُرد إلى مركز لاتعيّن إلى ثلاثة أنواع، صور- إحساس، صور- فعل، صور- عاطفة، نحن على قناعة بالتأكيد بأن ثمة كثيراً من أنواع الصور الأخرى يمكن أن توجد. إن سطح الصور- الحركة، في الحقيقة هو مقطع متحرك لكل يتغير، أعني لديمومة Durée أو «لصيرورة شاملة»وهذا السطح هو كتلة مكان- زمان، منظور زمني، ولكنه بهذه الصفة، منظور لزمن واقعي لايمتزج مطلقاً مع السطح أو مع الحركة. نحن على حق إذن بأن نفكر بوجود صور- زمن قادرة أن تمتلك هي ذاتها سائر أنواع التشكيلات من الصور، ولاسيما أنه سيكون هناك صور لامباشرة للزمن ستضاهي الصور- الحركة أو ستنتج الأنواع الثلاثة من الصور، الاحساس، الفعل العاطفة.. غير أن وجهة النظر هذه التي تعلق الكل المتمثل في «المونتاج» أو تعلق الزمن بالمقابلة بين صور وبين صورة من نوع آخر لن تعطينا صورة- زمن لذاتها Pour soi، بالمقابل، فإن مركز اللاتعين الذي يمتلك موقعاً خاصاً على سطح الصور- الحركة، يمكنه هو بالذات علاوة على ذلك، أن يكون له علاقة خاصة مع الكل، مع الديمومة، أو مع الزمن، فهل ستتوفر الامكانية لوجود

صورة- زمن مباشرة. من مثل ما سماه برغسون: «الصورة-الذكرى» أو أنماط أخرى من صور- زمن؟ على هذا النحو سيكون لدينا عدد كبير من أنواع الصور التي سيتوجب أن نقوم بجردة لها.

يُعتبر بيرس C.S.Peirce الفيلسوف الذي ذهب إلى أبعد مدى في تصنيف منهجي للصور، وكمؤسس لعلم السيميولوجيا Sémiologie (علم الاشارات والرموز) فقد وضع تصنيفاً للإشارات (Signes) يُعدّ الأغنى والأوفر عدداً بالرموز من كل ما وضع في السابق، نحن لانزال نجهل الصلة التي وضعها بيرس بين الإشارة والصورة، من المؤكد بأن الصورة تتيح الفرصة لوجود إشارات، من جهتنا، فإن إشارة تبدو لنا صورة خاصة تمثّل نموذجاً لصورة. سواء من زاوية تركيبها Sa compostion، أم من زاوية تكوينها Sa génèse أو تشكلها Sa formation (أو حتى من زاوية تلاشيها). كذلك هناك العديد من الإشارات، اثنتان على الأقل توجد من خلال نموذج صورة. ونحن سنطابق تصنيف الصور والإشارات الذي اقترحناه مع التصنيف العظيم الذي وضعه بيرس ولكن ريثما نتمكن من القيام بهذا التحليل، سنقوم، باستمرار، باستخدام المصطلحات التي وضعها بيرس لندل على هذه الإشارة أو تلك. حيناً من خلال حفاظنا على معنى الإشارة الوارد في تصنيف بيرس، وحيناً آخر من خلال تعديل هذا المعنى، أو تغييره كلياً (وذلك لأسباب سنحددها في كل مرة).

سنبدأ هنا بعرض ثلاثة أنواع من الصور- الحركة، والبحث عن إشارات تناسبها. ونحن لن نصادف صعوبة، في السينما، في التعرف عملياً على هذه الأنواع الثلاثة من الصور التي تتتابع على الشاشة، من دون امتلاك معايير صريحة. إن المشهد الذي ذكرناه سابقاً لدى لوبيتش Lubitsh، في فيلم «الرجل الذي قتلته L'honne que j'ai tué» يمثل صورة - إحساس نموذجية: الجمهور منظور إليه من الظهر، على ارتفاع نصف قامة رجل Mi-homme وقد ترك فُرجة تتطابق مع الساق المبتورة للرجل الأبتر، وعبر هذه الفرجة فإن مُقعداً آخر، مبتور الساق سيتأمل العرض الذي يمر. أما فريتز لانغ Fritz Lang فيقدم مثلاً شهيراً عن صورة- فعل، في فيلم «مابوز اللاعب Mabuse le joueur»: نصادف هنا فعلاً

منظّماً، مجزأ داخل المكان، وداخل الزمن، مع الساعات الموقّتة على توقيت واحد، تعطي إيقاعاً لعملية الاغتيال داخل القطار، ومع السيارة التي تنقل الوثيقة المسروقة، والهاتف الذي ينبّه ما بوز. إن الصورة- الفعل ستبقى محدّدة من خلال هذا النموذج وهي تجد في الفيلم الأسود Le film noir وسطاً ممتازاً. وفي أفلام السطو Le hold up النموذج المثالي لفعل بالغ الاهتمام بالتفاصيل، بالنسبة إلى أفلام الويسترن Western فإنها لاتقدم فقط أمثلة عن صور- فعل، بل إنها تقدم أيضاً صور- إحساس صرفة تقريباً: إنها دراما المرئي وغير المرئي، بقدر ما هي ملحمة فعل، فالبطل لايقوم بالتصرف إلا لأنه يرى أولاً وقبل الجميع، وهو لاينتصر إلا لأنه يفرض على الفعل المسافة الفاصلة أولحظة التأخير التي تتيح له رؤية في غاية العمق والدقة. كما في فيلم («وينشستر ٧٣، Winchester» لأنتوني مان). فيما يتعلق بالصورة- العاطفة، فنحن سنجد حالات لها في وجه جان دارك لدريير Dreyer، وفي معظم اللقطات القريبة للوجه بصورة عامة.

ما من فيلم على الإطلاق كان مصنوعاً من نوع واحد من الصور، كذلك فنحن نطلق اسم مونتاج على ترتيب الأنواع الثلاثة للصور. فالمونتاج (في أحد وجوهه) هو تنسيق الصور- الحركة، فهو إذن التنسيق المشترك للصور- الاحساس، والصور- الفعل، والصور- العاطفة. يبقى أن فيلماً من الأفلام، بميزاته الأشد بساطة يغلّب دائماً نموذجاً لصورة: وسيمكننا التحدث عن مونتاج فاعل Actif ومونتاج عاطفي Affectif، ومونتاج حاس Perceptif، وذلك تبعاً لنمط الصورة الغالب. وقد ذكرنا سابقاً أن غريفيث كان قد ابتكر المونتاج من خلال خلقه تحديداً لمونتاج الفعل. غير أن دريير سيبتكر مونتاجاً وحتى كادراجاً (تركيزاً للاطار) للعاطفة (التأثر العاطفي)، وذلك تبعاً لقوانين أخرى، إلى حد أن فيلمه «آلام جان دارك La passion de jeanne d'Arc يمثل حالة لفيلم عاطفي حصراً. ربما كان فيرتوف Vertov مبتكر المونتاج الحاس، بحصر المعنى، بحيث سيطور السينما التجريبية بأكملها. في الأنواع الثلاثة من الصور يمكننا أن نقيم تناظراً بينها وبين ثلاث لقطات محددة مكانياً: اللقطة المجموع (اللقطة الرئيسية Le plan d'ensemble) ستكون على الأخص صورة- إحساس، واللقطة المتوسطة Le plan moyen صورة- فعل، واللقطة القريبة Le gros plan صورة- عاطفة،

غير أنه، في الوقت نفسه، وطبقاً لتوضيح ايزنشتاين، فإن كل صورة من هذه الصور- الحركة هي وجهة نظر حول الكل في الفيلم، طريقة للإمساك بهذا الكل، الذي يصبح عاطفياً في اللقطة القريبة، فعالاً في اللقطة المتوسطة، حاساً في اللقطة الرئيسية. وكل واحدة من هذه اللقطات تتوقف عن كونها مكانية، لتصبح هي ذاتها «قراءة» لكل الفيلم.

الفصل الخامس
الصورة- الإحساس

كنا رأينا بأن الادراك الحسي مزودج، أو أن له بالأحرى مرجعين اثنين. إذ يمكن له أن يكون موضوعياً أو ذاتياً. غير أن الصعوبة تكمن في معرفة كيف تظهر في السينما صورة- إحساس موضوعية وصورة- إحساس ذاتية. ما الذي يميزهما عن بعضهما؟ في وسعنا القول بأن الصورة- الذاتية L'image subjective هي الشيء منظوراً إليه من شخص ما «مؤهل qualifié»، أو هي المجموع مثلما هو مرئي من شخص ما، يمثل أحد عناصر هذا المجموع. ثمة عوامل عديدة تحدد هذا الارجاع للصورة إلى الشخص الذي ينظر. عامل حواسي sensoriel مثلمانصادفه في المثال الشهير في فيلم «العجلة La roue» لغانس Gance حيث الشخصية مصابة بجراح في عينيها، تشاهد غليونها على نحو ضبابي غائم. وعامل فاعل Actif، حين يكون الرقص أو المهرجان مشاهدين من قبل شخص مشارك فيهما، مثلما نجد في فيلم لابستين Epstein أو لليربييه L'herbier. وعامل عاطفي «Affectif»، وهو ما يجعل البطل في فيلم «الشيخ الأبيض Cheikh blanc» لفلليني Fellini مشاهداً من الفتاة المعجبة به، كما لو أنه يتأرجح من أعلى شجرة عملاقة، بينما هو يتهزهز في أرجوحته التي تكاد تلامس الأرض. ولكن إن كان سهلاً التحقق من الطابع الذاتي للصورة. فذلك لأننا نقابلها مع الصورة- المعدّلة، المصحّحة، المفترضة موضوعية: فنحن سنرى شيخ القبيلة الأبيض ينزل من أرجوحته المضحكة. وكنا قد رأينا الغليون والجريح قبل أن نرى ذلك الغليون مشاهداً من قبل الجريح. وها هنا تبدأ الصعوبة.

لابد من القول، في الواقع، بأن الصورة تكون موضوعية حينما يكون الشيء أو المجموع مشاهدين من وجهة نظر شخص ما، يظل خارجياً عن هذا المجموع. وهذا تعريف ممكن، ولكنه تعريف اسمي وحسب، سالب، و مؤقت، ذلك لأنه، ما الذي يؤكد لنا بأن ماكنا نظنه في البداية خارجياً عن المجموع لن يظهر لنا فيما بعد بأنه منتم إليه؟ ففيلم «باندورا Pandora» للوين Lewin يبدأ بلقطة رئيسية Plan d'ensemble لشط رملي، حيث نرى جماعات من المصطافين تجري باتجاه نقطة: الشط مشاهد من بعيد ومن أعلى، من خلال منظار مركّز فوق شرفة منزل. غير أننا نعلم سريعاً جداً بأن المنزل مسكون، وأن المنظار مستخدم من قبل أشخاص هم بالتحديد في عداد المجموع الذي نشاهده: المؤلف من الشط، والنقطة التي تجتذب مجموعات المصطافين، و الواقعة التي تجري فيها، والأشخاص الذين اختلطوا هناك. . . ألم تصبح الصورة ذاتية، كما في مثال لوبيتش؟ أو ليس المصير الدائم للصورة- الاحساس في السينما هو أن تجعلنا ننتقل من أحد قطبيها إلى الآخر، أعني من إحساس موضوعي إلى إحساس ذاتي، وبالعكس؟ هكذا فإن التعريفين اللذين وضعناهما كمنطلق هما تعريفان اسميان، اسميان وحسب.

أشار جان ميتري Jean Mitry إلى إحدى وظائف التكامل بين «مجال- مجال معاكس Champ- contrechamp»[1]: حينما تتقاطع مع تكاملية أخرى «مشاهِد- مشاهَد Regardant-regardé». يُعرض أمام أنظارنا في البداية شخص ماوهو يشاهِد، ثم تقع أنظارنا على ما يشاهده. ولكننا لايمكن حتى أن نقول بأن الصورة الأولى ذاتية، والثانية موضوعية، لأن ما كنا نشاهده في الصورة الأولى هو من الذاتي Subjectif، من المشاهِد Regardant. وفي الصورة الثانية فإن ما هو مشاهَد ربما يكون معروضاً لذاته Pour soi ليس أقل مما هو معروض للشخصية. بالإضافة إلى ذلك، يمكن أن يحدث أندغام كامل بين مجال- مجال عكسي كما في فيلم «El Dorado إلدورادو» لليربييه، حيث المرأة الغارقة في الشرود التي

---

١) Contrechamp: مصطلح سينمائي يعني: لقطة عكسية. وهي لقطة تبيّن المنظور أو الشيء المصور من الجهة المقابلة للجهة التي كان مصوراً فيها في اللقطة السابقة. من الوجه تارة ومن الظهر تارة أخرى وذلك باستعمال كاميرتين. (المترجم)

تشاهد على نحو ضبابي، هي نفسها مرئية على نحو ضبابي. حينئذ، إذا لم تكفّ الصورة- الاحساس السينمائية عن الانتقال من الذاتي إلى الموضوعي وبالعكس، أفلا ينبغي بالأحرى أن نبحث فيها عن حالة نوعية، شائعة ومرنة، يمكن أن تظل غير مدركة، ولكنها تظهر أحياناً في بعض الحالات المؤثّرة؟ باكراً جداً استطاعت الكاميرا المتحركة أن تسبق، تلحق، تترك أو تعود إلى الشخصيات. باكراً جداً أيضاً لدى التعبيرية استطاعت الكاميرا أن تصور شخصية أو أن تتبعها من خلف ظهرها («Tartuffe طارطوف» لميرناو وفيلم «Variétés منوعات» لديبون Dupont). أخيراً فإن الكاميرا مطلقة السراح حققت «لقطات مصاحبة (متحركة، متابعة) ضمن دائرة مغلقة» كما في فيلم («Le dernier des hommes آخر الرجال» لميرناو) حيث لم تعد الكاميرا تكتفي بمتابعة الشخصيات، بل إنها تتنقّل بينهم. بمقتضى هذه المعطيات طرح ميتري مفهوم صورة نصف ذاتية image mi-sujonctive معمّمة généralisée كي يشير إلى هذا الـ «الوجود مع Être-avec» الخاص بالكاميرا: فهي لاتمتزج بالشخصية، وهي ليست، كذلك، خارجها. إنها معها. إنه نوع من Mit-sein(كائن خرافي بعين واحدة). أو ماسماه دوس باسوس Dos passos بحق «عين الكاميرا»، وجهة النظر المجهولة لشخص غير محدد الهوية بين شخصيات الفيلم.

لنفترض إذن بأن الصورة- الاحساس نصف ذاتية، غير أن من الصعب أن نجد في هذه النصف- ذاتية حالة، مادامت تفتقر إلى معادل لها في الإدراك الحسي الطبيعي Perception naturelle. كذلك فإن بازوليني قد استخدم من جهته تشابهاً لغوياً، إذ يمكن القول بأن صورة- إحساس ذاتية هي قول المتكلم Discours direct، وبطريقة أشد تعقيداً، فإن صورة إحساس موضوعية هي أشبه بكلام الغائب Descours indirect (المتفرج يرى الشخصية بطريقة تمكنه عاجلاً أم آجلاً من أن يذكر ما يُفترض أن الشخصية قد شاهدته). ولكن بازوليني كان يعتقد بأن ما هو جوهري في الصورة السينمائية لايتوافق لامع قول المتكلم ولامع كلام الغائب أو غير المباشر، وإنما مع كلام لامباشر حر Discours indirect libre. هذا الازدواج أو هذا التفاضل للذات في اللغة. ألا نجده في الفكر والفن؟ إن كوجيتو الفكر ينص على أن ذاتاً sujet تجريبية لايمكنها أن تولد في هذا العالم دون أن تفكّر في الوقت

نفسه في ذات سابقة على التجربة وعلى المعرفة Transcendantal تفكّر[١] الذات التجريبية، وفي داخلها تفكر هذه الذات التجريبية، وكوجيتو الفن ينص على أنه مامن ذات تفعل من غير ذات أخرى تشاهدها تفعل، وتقبض عليها كفاعل. «من هنا وجود اثنين مختلفين من الأنا، حيث الأول واع لحريته ينتصب في متفرج مستقل عن مشهد سيمثله الآخر بطريقة آلية. ولكن هذا الازدواج للذات لن يذهب مطلقاً إلى مداه، إنه بالأحرى تذبذب الشخص بين وجهتي نظر حول نفسه بالذات. إنه ذهاب وعودة الفكر «un va-et-vient»، إنه: كون مع[٢] un être avec.

ما الذي يعني السينما من كل ذلك؟ ولماذا اعتقد بازوليني أن السينما معنية به، إلى حد أن ما يعادل في داخل الصورة قولاً لامباشراً حراً يسمح بتحديد «السينما الشاعرية»؟ ثمة شخصية تتصرف على الشاشة، ومن المفترض أنها تشاهد العالم بطريقة من الطرق. كذلك فإن الكاميرا تشاهد الشخصية، وتشاهد عالمها. من وجهة نظر أخرى، إنها تفكر، تعكس، تنقل وجهة نظر الشخصية. يقول بازوليني: إن المؤلف السينمائي «يستبدل برؤية للعالم من قبل شخص عصابي رؤيته الخاصة المسكونة بالنزعة الجمالية Esthétisme». من المفيد، في الواقع، أن تكون الشخصية عصابية لكي تعبر بنحو أفضل عن الولادة الشاقة لذات ما في العالم. ولكن الكاميرا لاتقدم ببساطة رؤية الشخصية وعالمها. إنها تفرض رؤية أخرى، في داخلها تتبدل الرؤية الأولى وتنعكس. هذه الازدواجية هي ما سماها بازوليني «ذاتية غير مباشرة حرة». لن نقول أن الأمر هو كذلك في السينما: من الممكن أن نرى في السينما صوراً تدّعي الموضوعية أو الذاتية، ولكن الأمر يتعلق هنا بشيء آخر يتجاوز الموضوعي والذاتي نحو شكل صرف يرتفع إلى رؤية مستقلة عن المحتوى. فنحن لم نعد نجد أنفسنا أمام صور ذاتية أو موضوعية، بل نحن مواجهون بارتباط متبادل بين صورة- إحساس وشعور- كاميرا conscience-camêra يغيّر الصورة- الاحساس (لم تعد المسألة المطروحة إذن معرفة ما إذا كانت

---

١) Penser في الفرنسية فكر أو تفكر فعل متعد وفي العربية يتعدى بحرف جر، في. وقد استخدمنا هنا فعل فكر أو تفكر كفعل متعد فقلنا: فكّره أو تفكّره. (المترجم)

٢) الطاقة الروحية برغسون.

الصورةموضوعية أم ذاتية) بل إنها مسألة سينما ذات خصوصية عالية، تلك التي تتطلع إلى «التعريف بالكاميرا وإبراز دورها». وقد حلل بازوليني عدداً من المناهج الأسلوبية التي سلطت الضوء على هذا الشعور العاكس أو على هذا الكوجيتو السينمائي: «ضبط الإطار الملحّ «Cadrage insistant» «المتهجّس obsédant» الذي يجعل الكاميرا تنتظر أن تدخل شخصية الكادر، وأن تفعل أو تقول شيئاً، ثم تخرج من الكادر في الوقت الذي تواصل هذه الكاميرا تأطير المكان الذي غدا فارغاً مرة أخرى «تاركة من جديد اللوحة لتقدم تعبيرها الخالص والمطلق»، «تناوب مختلف العدسات Objectifs على صورة واحدة»، «الاستعمال المكثف للزوم Zoom[1]». كل هذا يضاعف الإحساس الخاص بشعور جمالي مستقل... باختصار، تجد الصورة- الاحساس وضعها الحقيقي، كذاتية حرة غير مباشرة حالما تعكس محتواها داخل شعور- كاميرا قد أصبح حراً («سينما شاعرية»).

لقد كان على السينما أن تمر عبر تطور بطيء قبل أن تبلغ هذا الشعور بذاتها Conscience en soi، وقد ذكر بازوليني كأمثلة على هذا التطور انطونيوني An-tonioni وغودارد Godard. في الواقع، فإن انطونيوني هو أحد المعلمين الكبار في الكادراج الملحّ (تركيز الكادر Cadrage): ها هنا فإن الشخصية العصابية أو الإنسان الفاقد لذاتيته سيدخل في علاقة «لامباشرة حرة» مع الرؤية الشاعرية للمؤلف التي تتعزز في داخل المؤلف ومن خلاله متميزة عن الشخصية العصابية. إن الكادر الموجود مسبقاً يؤدي إلى انفصال غريب لدى الشخصية التي تشاهد نفسها وهي تتصرف. وصور العصابي تغدو كذلك رؤى للمؤلف الذي يتوجه، ويفكر من خلال تهويمات بطله. هل هذا هو السبب في أن السينما الجديدة هي في حاجة ماسة إلى شخصيات عصابية، كنصير للخطاب غير المباشر الحر أو «اللّغة الوضيعة Lan-gage basse» في العالم المعاصر؟ ولكن إن كانت الرؤية أو الوجدان الشاعري لدى انطونيوني هو جمالي Esthéteque بصورة أساسية، فإن الرؤية الشاعرية أو

(1) Zoom: التغيير السريع لأحجام الصورة وحدودها، من البعيد إلى القريب بطريقة خاطفة ومتلاحقة وذلك عن طريق العدسات ذات البعد البؤري المتغير.

الوجدان الشاعري لدى غودار هو بالأحرى «تقنوي Techniciste» (مع أنه ليس أقل شاعرية) كذلك، فإن غودار حسب ملاحظة صائبة لبازوليني أخرج للسينما شخصيات مَرَضيّة بالتأكيد «ملتاثة على نحو خطير» غير أنها لم تفقد أية درجة من حريتها المادية، وهي مفعمة بالحياة. وتمثل بالأحرى ولادة نموذج انتروبولوجي جديد.

في قائمة الأمثلة التي ذكرها بازوليني، أضاف مثاله الخاص، هو نفسه، وكذلك، روهمر Rohmer. لأن ما يميز سينما بازوليني هو وجدان شاعري، لم يكن جمالياً بمعنى الكلمة، ولاتقنوياً، ولكنه كان بالأحرى صوفياً Mystique أو «قدسياً sacré». وهذا ما أتاح لبازوليني أن يرفع الصورة- الإحساس، أو العصاب في شخصياته إلى مستوى من الانحطاط والبهيمية، ومن خلال المضامين الأشد إقذاعاً عاكساً إياها عبر حس شاعري خالص مفعم بالعنصر الصوفي أو القدسي. إن هذه المبادلة بين المبتذل والنبيل. هذا التواصل بين المقززّ والجميل، هذا الاسقاط على الاسطورة هو ما شخّصه بازوليني من خلال الخطاب اللامباشر الحر كشكل رئيسي في الأدب. وتوصل إلى أن يصنع منه شكلاً سينمائياً قادراً على إثارة العطف مثلما على إثارة الهلع. أما روهمر فربما كان المثال الأشد إثارة في بناء صور ذاتية لامباشرة حرة. وذلك من خلال توسط وجدان أخلاقي محدد. وهذا غريب جداً، لأن هذين المؤلفين Auteurs[1]، بازوليني وروهمر على ما يبدو لنا لم يكونا يعرفان بعضهما جيداً، ولكنهما كانا الأكثر سعياً إلى حالة جديدة للصورة ليحققا في آن معاً، التعبير عن العالم الحديث، وتأسيس مطابقة هي سينما- أدب. لدى روهمر فإن الأمر يتعلق، من جهة، بجعل الكاميرا تمثل شعوراً جمالياً صريحاً، قادراً على أن يحمل الصورة اللامباشرة الحرة للعالم الحديث العصابي. (مجموعة «قصص أخلاقية»)، ومن جهة أخرى، بالتوصل إلى نقطة مشتركة بين السينما والأدب. والتي لم يستطع روهمر- مثله مثل بازوليني أن يبلغها إلا بابتكار نموذج صورة بصرية وصوتية تمثل بالتحديد المعادل لكلام لامباشر (وهو ما قاد روهمر إلى عمليه الرئيسيين «La marquise d'o المركيزة- O» و«Perceval») لقد حولا مشكلة

١) Auteur. مؤلف، مخرج سينمائي، وقد استعملنا التسمية الأولى التي استعملها المؤلف. (المترجم)

العلاقة بين الصورة والكلمة، بين الجملة والنص، ومن هنا الدور الخاص للتعليقات أو للّقطات الاعتراضية L'inserts [1] لديهما.

ما يهمنا الآن ليس علاقة الصورة- الإحساس باللغة- والتي سننظر فيها لاحقاً. ولن نحتفظ من أطروحة بازوليني الهامة جداً سوى بهذا: إن الصورة- الإحساس ستجد وضعاً خاصاً في «الذاتية الحرة غير المباشرة» التي ستكون أشبه بانعكاس للصورة، داخل شعور ذات- كاميرا Conscience de soi-camera. ولايعود يهمنا بعد ذلك معرفة ما إذا كانت الصورة موضوعية أو ذاتية. إنها نصف ذاتية، إن شئنا ذلك. ولكن هذه النصف- ذاتية لم تعد تشير إلى أي متغير أو ملتبس. لم تعد تحدد تذبذباً بين قطبين، وإنما تثبيتاً وفقاً لشكل جمالي أعلى، وتجد الصورة - الإحساس هنا دلالة Signe تركيبها الخاص. مستعيرين لفظة من بيرس. سيمكننا أن نسميها «Dicisigne[2]» ولكن بالنسبة إلى بيرس فإن هذه اللفظة تعني العرض Proposition بوجه عام. بينما المقصود منها بالنسبة إلينا حالة خاصة ملائمة) إن الشعور- كاميرا يكتسب حينئذ تحديداً في غاية الوضوح.

-٢-

مع ذلك فإن هذا الحل لايحيل إلا إلى تحديد اسمي لـ «ذاتي» و«موضوعي». إنه ينطوي على حالة متطورة للسينما التي تعلمت أن ترتاب بالصورة- الحركة. فماذا يحدث لو أننا، على العكس، انطلقنا من تحديد واقعي للقطبين (الذاتي، والموضوعي) أو للمنظومة المزدوجة؟ لقد اقترحت علينا البرجسونية مثل هذا التحديد: «سيكون إحساس ما ذاتياً حين تتغير الصور بالنسبة إلى صورة مركزية ومفضّلة. وسيكون موضوعياً، كما هو في الأشياء، حيث كافة الصور تتغير،

١ - insert: لقطة قريبة تملأ الشاشة، تعترض السياق بين لقطتين، توضح عن قرب صورة خطاب، أو بطاقة زيارة أو عنوان جريدة لفائدة الإيضاح والإفهام.

٢ - Dicisigne: مصطلح من وضع بيرس للإشارة بوجه خاص إلى العلامة التي تميز العرض بوجه عام Proposition en général. واستخدمت ها هنا نسبة إلى حالة خاصة في (العرض اللامباشر الحر) (بازوليني) وهي تمثل إحساساً ضمن كادر إحساس آخر. إنها حالة إحساس الجامد، الهندسي، الفيزيائي (المؤلف)

سنصطلح على ترجمة Dicisigne بدلالة إحساس الجامد (المترجم)

بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر، على كل وجوهها وفي داخل كل أجزائها» هذان التحديدان البرغسونيان لايؤكدان فقط التباين بين قطبي الادراك الحسي بل وإمكانية الانتقال من القطب الذاتي إلى القطب الموضوعي. لأنه كلما كان المركز المفضل متحركاً هو نفسه، كلما مال نحو تشكيل منظومة لاممركزة، حيث الصور تتغير، بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر، وتميل إلى ضم الأفعال المتبادلة والاهتزازات الخاصة بمادة صرف. أيّ شيء أشد ذاتية من هذيان، من حلم، من هلوسة؟ ولكن ما هو الأكثر تلاصقاً أيضاً من مادية مصنوعة من موجة ضوئية أو من تفاعل ذري؟ إن المدرسة الفرنسية، والتعبيرية الألمانية قد اكتشفتا الصورة الذاتية، غير أنهما في الوقت نفسه رفعتاها إلى حدود الكون فبتحريك مركز الإرجاع ذاته يتم رفع حركة الأجزاء إلى المجموع ورفع النسبي إلى المطلق، والتتابع إلى التزامنية. في فيلم «Variétés منوعات» لدوبون في مشهد المنوعات Music-hall فإن البهلوان الذي يتأرجح يشاهد الجمهور والسقف، الواحد داخل الآخر مثل مطر من الشرارات، مثل دوامة من البقع العائمة. وفي فيلم «cœur fidéle قلب وفي» لابستين، وفي مشهد المهرجان الشعبي الجوال، فإن كل شيء ينحو نحو تزامنية Simultanité حركة ذاك الذي يشاهِد والحركة المشاهَدة، وذلك في فقدان مدوِّخ للنقاط الثابتة. وما من شك، أن الصورة- الاحساس ها هنا وجدت نفسها متحوله بفعل شعور جمالي. غير أن هذا الشعور الجمالي لم يكن الشعور الواضح والمنعكس الذي كان قد تجاوز الحركة، بل كان شعوراً «ساذجاً» شعوراً بالفعل Enacte يضخم الحركة ويوصلها إلى داخل المادة مع الفرح البالغ باكتشاف فعالية المونتاج والكاميرا.

تكلمنا مراراً عن الميل إلى الماء الجاري لدى جان رينوار، ولكن هذا الميل ذاته شائع في المدرسة الفرنسية برمتها (رغم أن رينوار أعطاه بعداً خاصاً جداً). في المدرسة الفرنسية، نصادف النهر ومجراه حيناً، والقناة وزوارقها حيناً آخر، والبحر وحدوده مع اليابسة، الميناء، والمنارة كقيمة ضوئية، فلو كان لدى المؤلفين فكرة عن كاميرا سلبية وغير فعالة لكانوا نصبوها أمام الماء الجاري. كان ليربييه هو الذي بدأ ذلك، ففي فيلمه «Le torrent السيل» كان الماء هو الشخصية الرئيسية، وفي فيلم «L'homme de large رجل البحر» تناول البحر ليس فقط كموضوع لإحساس خاص، وإنما كمنظومة إدراكات حسية متميزة عن الادراكات الحسية الأخرى.

«كلغة» مغايرة للغة الأرض. كما أن جزءاً كبيراً من أعمال ابستين، وجزءاً كبيراً من أعمال غريميّون Grémillon شكلا نوعاً من مدرسة بريتونية (من مقاطعة بريتونيا)، حققت الحلم السينمائي في تقديم دراما من دون شخصية إنسانية، أو دراما ستذهب من الطبيعة إلى الإنسان. لماذا بدا الماء على هذا النحو ملائماً لسائر مقتضيات هذه المدرسة الفرنسية. مقتضيات جمالية مجردة، مقتضيات وثائقية اجتماعية، مقتضيات روائية درامية؟ ذلك لأن الماء منذ البداية هو الوسط البالغ الكمال الذي يمكن استخلاص الحركة فيه من الشيء المتحرك، أو استخلاص الحركية ذاتها. من هنا تنبع الأهمية البصرية والسمعية للماء في الأبحاث الإيقاعية. وما كان غانس قد شرع به مع الحديد ومع سكة الحديد، سيعمد الآن مع العنصر السائل إلى تمديده، وإرساله، ونشره في سائر الاتجاهات كذلك فإن جان ميتري، في محاولته التجريبية، كان قد بدأ مع سكة الحديد، وبعد ذلك انتقل إلى الماء كما لو أنه الصورة التي بوسعها أن تقدم لنا، بأعمق ما يكون، الواقعي على غرار اهتزاز: من فيلمه «Pacific 231 باسفيك ٢٣١» إلى فيلمه «image pour Debussy صور من أجل ديبوسي». أما أعمال غريميون الوثائقية فقد قطعت هذه الحركة من ميكانيك الجوامد إلى ميكانيك السوائل. من الصناعة إلى خلفيتها البحرية.

إن السائل المجرد قد مثّل أيضاً البيئة الواقعية الملموسة لنموذج من البشر، لسلالة من الناس الذين لايعيشون تماماً كما يعيش الناس الأرضيون، ولايدركون، ويشعرون مثلهم. لقد قدمت جزيرة أويسّان Ouessant، ومن ثم نهر السين لإبستين àEpstein الوثائق الممتازة جداً، حيث السكان وحدهم يتمكنون من لعب أدوارهم الخاصة في الحياة، كما في فيلم «Finis terrae» وفيلم «Mor vran». وأخيراً فإن الحد الفاصل بين الأرض والمياه يغدو مكان الدراما التي تتقابل فيها الرباطات الوثيقة الأرضية من جهة، وحبال المراكب وقلوس القطر، والحبال المشدودة والمرخيّة من جهة أخرى. ففي فيلم «La belle Nivernaise» لإبستين يجري التعارض بين رسوخ الأرض وسيولة السماء والمياه. وفيلم «Maldone» لغريميّون يقابل بين تنظيم الأصول، الجذور «أرض، منزل»، وبين ترتيب القناة Canal «رجل- زورق- حصان» تمثلت الدراما في الضرورة الحتمية المتجسدة في قطع الروابط مع الأرض. الأب مع الابن، العريس مع عروسه، أو عشيقته، المرأة

مع عاشقها. الولد مع أبويه. كان لابد من العزلة من أجل التوصل إلى التضامن بين البشر، التضامن بين الطبقات. وبالرغم من أن مصالحة نهائية ليست مستبعدة بين الأرض والمياه، فقد غدت المنارة أو حاجز الماء موقع مواجهة مستميتة بين جنون الأرض وعدالة الماء السامية: جنون الابن الغريب في فيلم «Gardiens de phare حرّاس المنارة». السقوط الرهيب لسيد القصر المتنكر في فيلم «Lumiére d'été أضواء الصيف». ليست كل مهنة بالتأكيد، مهنة بحريّة، ولكن فكرة غريميّون، هي أن البروليتاري أو الشغيل، هو، في كل مكان وحتى فوق الأرض، وفي الوسط الجوي، كما في فيلم «Ciel est à vous السماء هي لك» بعيد بناء شروط الحياة، لسكان عائمين، لشعب البحر، وهو مؤهل للكشف عن الطبيعة ولتحويلها إلى خيرات مادية في خدمة أفراد المجتمع، بشرط يتفق مع الصيغة الماركسية «قطع الحبل السري الذي يربط هذا البروليتاري البحري مع الأرض». بهذا المعنى فإن المهن البحرية ليست بقايا فولكلورية لسكان الجزر بل هي الأفق الذي تلتقي عنده كافة المهن، وحتى مهنة المرأة الطبيبة في فيلم «L'amour d'une femme حب امرأة». هذه المهن تعزز العلاقة مع الطبيعة ومع الإنسان. وهي حاضرة في كل مهنة، وحتى في المهن الآلية، وفي الصناعة. ففي امبراطورية البحار (أو الفضاء) تجد البلترة (أعمال الكدح) حقيقتها. إن غريميّون يعارض بكل قواه المثال العائلي الأرضي الذي طرحته جمهورية فيشي. كما أن عدداً من المؤلفين السينمائيين صوروا أفلاماً عن كدح البشر، كاشفين في هذا الكدح ما يعادله من أعمال البحر: فحتى انهيار الصخور يماثل أمواج البحر.

إنهما منظومتان متعارضتان، الاحساسات Perceptions، و العواطف Af-fections وأعمال Actions البشر على الأرض، والاحساسات، العواطف، وأعمال البشر في الماء. وقد رأينا ذلك بوضوح في فيلم «Remorques» لغريميّون، حيث القبطان يتابع نقاطاً ثابتة على الأرض، صور عروسه أو معشوقته، صورة الفيلا قبالة البحر، والتي هي كذلك نقاط ذاتية انويّة. بينما يقدم له البحر موضوعية، على غرار تبدل شامل، تلاحمٌ لكافة العناصر، عدالةٌ تتجاوز البشر، حيث نقطة القطر الثابتة لم تعد كذلك إلا بين حركتين. غير أن فيلم «L'atlante» لفيغو Vigo سيرفع هذا التعارض إلى ذروته، كما بيّن ذلك J.P.Bamberger، فوق

الأرض وفوق الماء، ففي الماء لايعود نظام الحركة هو نفسه، وليس «الرشاقة» نفسها: فالحركة الأرضية هي في اختلال مستمر، لأن القوة المحرّكة هي على الدوام خارج مركز الجاذبية (دراجة بائع الصحف)، فيما تمتزج الحركة المائية مع انتقال مركز الجاذبية بحسب قانون موضوعي بسيط، مستقيم أو اهليلجي، (من هنا ينبع المظهر الأخرق لهذه الحركة حينما تحدث فوق الأرض أو حتى على القارب، مشية منحرفة، زاحفة أو دورانية. ولكن ذلك أشبه بعناية من عالم آخر). فوق الأرض تحدث الحركة من نقطة إلى نقطة أخرى، فهي دائماً بين نقطتين. بينما على الماء فإن النقطة هي بين حركتين: إنها تسجل هكذا ارتداداً أو قلباً للحركة، بحسب العلاقة الهيدروليكية (المائية) والتي نجدها في حركة الكاميرا نفسها من خلال لقطة مشرفة (لقطة من أعلى Plongée) ولقطة منخفضة (لقطة من أسفل contre-plangée). (السقوط الأخير للجسد المعانق enlacé للعشاق ليس له حد، ولكنه يتحول إلى حركة صاعدة Ascendant). كذلك فإن هذا ليس هو نظام التعلق العاطفي نفسه Passion، التأثر العاطفي l'affection: ففي الحالة الأخيرة (الأرض) يكون نظام الحركة خاضعاً لهيمنة السلعة Marchandise التيمة Le fétiche[1]، الثياب، الموضوع الجزئي والموضوع- الذكرى، وفي الحالة الأخرى (الماء) يتوصل النظام إلى ما يمكن تسميته «موضوعية الأجساد» التي من الممكن أن تكشف عن القبح تحت الثياب، ولكنها تكشف عن «الرقة» تحت المظهر القاسي. إن كان هناك من مصالحة بين الأرض والماء، فقد تحقق ذلك على يد الأب جرليس Jules، ذلك لأنه استطاع بعفوية أن يفرض على الأرض قانون الماء نفسه: لقد أمكن لحجرته أن تضم أكثر التيمات غرابة، تذكارات، مواضيع جزئية، سقط متاع. وقد صنع ليس فقط ذاكرة بل موزاييكاً خالصاً لحالات شديدة الحضور. وحتى اسطوانة عتيقة أعاد تشغيلها. إنها أخيراً خاصية استبصار تتطور على الماء في مقابل الرؤية الأرضية: في داخل الماء فإن المحبوبة الغائبة تتبدى أمام المحبوب، كما لو أن الإحساس قد تمتع بطاقة

١- التيمة: ما يتيّم به الإنسان، إلى حد مرضي، سيارة، ثوب نساء داخلي ويثير الغريزة الجنسية.

وتفاعلية، بحقيقة لم تكن له على الأرض اليابسة. في مدينة نيس. فإن وجود الماء هو الذي أتاح تصوير البرجوازية على شاكلة جسد عضوي وهائل ووحشي، ذلك أن هذا الحضور هو الذي كشف تحت الثياب عن قبح الأجساد البرجوازية. مثلما هو يكشف الآن عن رقة، وقوة جسد المحبوب. لقد اختُزلت البرجوازية إلى موضوعية جسد- تيمة corps-fétiche. جسد- نفاية corps-rebus، تقابله الطفولة، و الحب، والملاحة البحرية، بجسدها الطاهر. ثمة «موضوعية»، توازن عدالة ليست من هذه الأرض، بل إنها خاصةٌ بالماء.

أخيراً، فإن ما وجدته المدرسة الفرنسية في الماء هو الوعد أو العلامة المميزة لحالة أخرى من الاحساس: إحساس أكثر إنسانية. إحساس لم يعد مقتطعاً من الجوامد ولم تعد المادة الجامدة موضوعاً له، شرطاً، وسطاً. إنه إحساس أكثر رهافة وأرحب اتساعاً، إحساس جزيئي Moléculaire، خاص بـ «سينما- عين -Ciné œil». وهاكم النتيجة التي توصلنا إليها حالما انطلقنا من تحديد واقعي لقطبي الإحساس: إن الصورة- الاحساس لم تكن لتنعكس من خلال شعور صريح ولكنها تنقسم إلى حالتين اثنتين: الأولى جزيئية Moléculaireوالأخرى كتلوية Molaire. الأولى سائلة والأخرى جامدة). الواحدة منها تتغلب، وتمحو الأخرى. والعلاقة المميزة للاحساس لن تكون إذن هنا«Dicisigne دلالة إحساس الجامد» وإنما «Reume»[1]: إحساس السائل». ففيما كانت دلالة إحساس الجامد Dicisign ترسم كادراً يعزل الصورة ويجعلها جامدة فإن دلالة إحساس السائل Reume تحيل إلى صورة غدت سائلة Liquide، ومرت عبر أو من تحت الكادر. لقد أصبح الشعور- كاميرا إحساساً سائلاً Reume وذلك لأنه انتقل إلى الفعل في غضون إحساس في حالة الجريان، وتوصل بهذا النحو إلى تحديد مادي، إلى مادة- سيلان، مع ذلك، فإن هذه الحالة الأخرى، هذا الإحساس الآخر، هذه الخاصية الاستبصارية عرضتها المدرسةالفرنسية أكثر من أن تجتهد في بحثها وتعميقها: إلا في محاولاتها التجريدية (مثل فيلم ، تاري ملك الماء» لفيغو) وقد جعلت منها ليس

---

١) Reume: الاحساس الذي يتجاوز الكادر، أو يسيل. الحالة السائلة للإحساس نفسه. (المؤلف).
سنصطلح على ترجمة المصطلح Reume: دلالة احساس السائل (المترجم).

الصورة الجديدة، ولكن الحد، أو نقطة الاستهراب Le point de fuite للصور- الحركة، للصور- المتوسطة images-moyenne .

-٣-

إن نظام التغير الشامل في ذاته En soi هو ما اقترح فيرتوف Vertof بلوغه في «السينما- عين ciné-œil». فكل الصور تتغير، بعضها تبعا للبعض الآخر، على كافة وجوهها وفي كل أجزائها. حدّد فيرتوف نفسه السينما- عين: بأنها ما «يعلّق الواحد على الآخر، في أية نقطة كانت من هذا الكون، وفي داخل أي نظام زمني كان[1]». سواءً أكان بطيئاً أم سريعاً، بالطبع المتطابق للصور على الشاشة surim-pression، أم بتقطيع الصور Fragmentation، أم بتخفيف سرعة حركة الفيلم Démultiplication، أم بميكرو- تصوير Micro-prise de vue. فكل ذلك هو في خدمة التغير والتفاعل. ليست السينما- عين، عيناً إنسانية محسّنة الإبصار، لأن العين الإنسانية إذا تمكنت من التغلب على بعض حدودها بمساعدة الأجهزة والأدوات، فإن هناك واحداً من الحدود ليس في إمكان العين الإنسانية التغلب عليه، لأنه يمثل شرط إمكانيتها الخاص: ثباتها النسبي في مكانها كعضو استقبال. والذي (أي ثبات العين) يجعل كافة الصور تتغير بالنسبة إلى صورة واحدة، وذلك تبعاً لصورة مفضّلة. إذا ما نظرنا إلى الكاميرا بوصفها جهازاً لالتقاط الصور، فإنها تخضع للحدّ الشارط نفسه. غير أن السينما ليست ببساطة هي الكاميرا. إنها المونتاج، والمونتاج هو من دون شك بناء لوجهة نظر العين الإنسانية. فهو يكفّ عن كونه بناء لوجهة نظر عين أخرى، ولكنه الرؤية الخالصة لعين لا إنسانية، عين ستكون في داخل الأشياء. إن التغير الشامل، التفاعل الشامل هوما كان يسميه سيزان العالم ما قبل الإنسان، «فجرنا نحن بالذات»، «شيء قزحي»، «بكارة العالم». ليس من المدهش أن علينا أن نبنيه لأنه ليس معطى إلا لعين أخرى، عين لم نمتلكها نحن.

لقد أخذ ميتري على فيرتوف تناقضاً، لم يتجرأ أن يأخذه على الرسام: التناقض الزائف بين الإبداعية الخالقة (للمونتاج) وبين تمامية «الواقعي». ما يقوم به

١- فيرتوف.

المونتاج، حسب فيرتوف هو نقل الإحساس إلى داخل الأشياء. وضع الإحساس داخل المادة، على نحو أن أية نقطة، لاعلى التعيين من نقاط المكان، تدرك هي نفسها كافة النقاط التي تتلقى تأثير النقطة عليها، أو تؤثر هي على النقطة. إلى المدى الذي تمتد إليه هذه الأفعال وردود الأفعال. على هذا النحو تتحدد الموضوعية: «رؤية دون حدود ولامسافات» إن ما أنجزه فيرتوف المادي عبر السينما هو البرنامج التطبيقي المادي للمقطع الأول من كتاب برغسون المادة والذاكرة: عين الصورة، أو الصورة في ذاتها L'en-soi de l'image فالسينما- عين، العين اللاإنسانية لدى فيرتوف، ليست عين ذبابة أونسر (تتحرك في محجرها وتنظر في كل الاتجاهات)، وليست أيضاً، على طريقة ابستين، هي عين الروح L'esprit التي وُهبت منظوراً زمنياً، والتي تدرك الكل الروحي. إنها على العكس من ذلك عين المادة، العين في داخل المادة، والتي ليست خاضعة للزمن بل، التي «قهرت» الزمن، وتوصلت إلى «انكار الزمن». ولم تعرف كلاً آخر سوى الكون المادي وامتداده. (فيرتوف وابستين يتميزان هنا كمستويين متباينين للمجموع نفسه: كاميرا- مونتاج).

ها هو ذا الترتيب الأول لدى فيرتوف. إنه أولاً ترتيب آلاتي للصور الحركة. كنا قد رأينا أن الفاصل، المسافة الفاصلة بين حركتين يرسم مكاناً فارغاً يجسد مسبقاً الذات الإنسانية بوصفها تمتلك الإحساس. غير أن ما هو أكثر أهمية بالنسبة إلى فيرتوف سيكون ردّ المسافات الفاصلة إلى المادة. ذلك هو معنى المونتاج، ومعنى «نظرية المسافات الفاصلة» وهو أشد عمقاً من نظرية الحركة. فالمسافة لن تعود مايفصل بين رد الفعل المُتكبّد، لن تعود مايقيس اللاتناسب واللاتوقع لردالفعل، بل هي على العكس من ذلك، ما يمثله فعل، ما إن يزاول في نقطة من الكون حتى يجد رد الفعل المناسب في نقطة أخرى لاعلى التعيين ومهما كانت بعيدة. إن أصالة النظرية الفرتوفية في المسافة الفاصلة تتمثل في أن هذه المسافة لم تعد فاصلاً ينفتح، فصلاً بين صورتين متعاقبتين. وإنما على العكس ارتباطاً متبادلاً بين صورتين متباعدتين (غير قابلتين للقياس من وجهة نظر إحساسنا الإنساني).

من جهة ثانية، فإن السينما لن يكون في وسعها الجري، على هذا النحو، من طرف العالم إلى الطرف الآخر إن لم تمتلك ساعياً يكون في إمكانه تقريب كافة

أجزاء هذا العالم. إن ما استخلصه فيرتوف من الروح، أعني قدرة كلّ لاتتوقف عن الحدوث، سيتنقل الآن إلى ما له علاقة بالمادة، بتغيراتها وتفاعلاتها. في الواقع، فإن التنظيم الآلاتي للأشياء، للصور في ذاتها En soi يرتبط ارتباطاً متبادلاً مع تنظيم تعبير مشترك. في السابق، في السينما الصامتة كان فيرتوف قد حقق من الداخل ممارسة مبتكرة تمثلت في أن الكلمة شكلت كتلة مع الصورة. نوعاً من ايديوغرامIdéogramme[1]، يتمثل الجانبان الأساسيان لهذا التنظيم التعبيري: في ان آلة الصور لاتنفصل عن نمط من التوضيحات، ومن تعبير سينمائي. لدى فيرتوف، فإن الأمر يتعلق بداهة بالوعي السوفييتي الثوري، «بالتحليل الشيوعي للواقع» ففيرتوف هو الذي جمع بين إنسان الغد وبين عالم ما قبل الإنسان. الإنسان الشيوعي مع العالم المادي للتفاعلات المتبادلة المحددة كـ«وحدة» (فعل متبادل بين العامل والجامد). إن فيلم «La sixième partie de monde الجزء السادس من العالم» يبرز التفاعلات المتبادلة في داخل الاتحاد السوفييتي رغم الفارق بين الشعوب الأكثر تبايناً. بين الجموع البشرية. والصناعات والثقافات، تبادلات من شتى الأنواع في طريقها إلى التغلب على الزمن.

إن انيت ميشيلسون Annette Michelson على حق في قولها عن فيلم «L'homme à la camera رجل الكاميرا» بأنه يمثل تطور فيرتوف، كما لو أن فيرتوف ما يزال يتحرى تصوراً أكمل عن التنظيم، وذلك أن تصوره السابق ظل عند الصورة- الحركة، عند صورة مركبة من صور فو توغرامPhotogrammes[2] عند صورة- متوسطة image-moyenne ممنوحة حركة. كانت تلك الصورة إذن متطابقة مع الادراك الحسي الإنساني، أياً كانت المعالجة التي نخضعها لها في المونتاج. ولكن ما الذي يحدث إذا أُدخل المونتاج في العنصر المكوِّن للصورة؟ نسير صُعُداً من صورة امرأة قروية إلى سلسلة صورها الفوتوغرامية، أو تنطلق من سلسلة صور فوتوغرامية لأطفال إلى صورهم في حالة حركة الفيلم، ووفقاً لهذه الطريقة نقابل صورة راكب دراجة في ذروة عدوه، بالصورة نفسها وهي مصورة على فيلم ومعروضة على شاشة عرض. إن فيلم ريني كلير René Clair باريس النائمة» كان له

١) idéogramme: إشارة خطية أو مرسومة تبرز معنى كلمة لاصوتها.

٢) Photogrammes: الصور الثابتة المتابعة على الفيلم.

تأثير على فيرتوف: ذلك أنه جمع بين عالم إنساني وبين غياب الإنسان، إن المدينة المقفرة، المدينة الغائبة عن نفسها لم تكفّ عن ملازمة السينما، كما لو أنها تحتفظ بسر، أما السر فهو معنى جديد لمفهوم المسافة الفاصلة: إن هذه المسافة تشير الآن إلى النقطة التي تتوقف عندها الحركة، وبتوقفها فإنها ستتمكن من أن تنعكس، تتسارع، تتباطأ. لم يعد يكفي عكس الحركة، ببساطة، مثلما فعل فيرتوف باسم التفاعل المتبادل حينما ذهب من اللحم الميت إلى اللحم الحي. ينبغي الوصول إلى نقطة تجعل عكس الحركة أو تعديلها ممكناً[1]، لأنه بالنسبة إلى فيرتوف فإن الصورة الفوتوغرام Photogramme ليست عودة بسيطة إلى الصورة الفوتوغرافية: فإذا ماانتمت هذه الصورة إلى السينما فذلك لأنها العنصر الوراثي Génétique للصورة، أو العنصر التفاضلي Différentiel للحركة. وهي لا «تنجز» الحركة من دون أن تكون كذلك علة تسارع هذه الحركة، وعلة إبطائها، وتبدلها. إنها الاهتزاز، إنها التحريض الأولي الذي تتكون الحركة في كل لحظة من لحظاته. إنها Le clinamen المادية الأبيقورية. كذلك فإن الفوتوغرام لاتنفصل عن السلسلة التي تهزّها، نظراً إلى الحركة التي تُشتق من ذلك. إذا ما تجاوزت السينما الإحساس الإنساني نحو إحساس آخر فذلك بالمعنى الذي تتوصل فيه إلى «العنصر الوراثي» لكل إحساس ممكن، وهذا يعني إلى النقطة التي تتغير وتغير الإحساس. لقد حقق فيرتوف إذن الأوجه الثلاثة التي لاتنفصل عن التجاوز نفسه: من الكاميرا إلى المونتاج، من الحركة الى المسافة الفاصلة. من الصورة إلى الفوتوغرام.

إن فيرتوف، باعتباره سينمائياً سوفييتياً جعل من المونتاج تصوراً ديالكتيكياً. ولكن يبدو أن المونتاج الديالكتيكي هو كخط توحيد أقل منه كموقع للمواجهة والتناقض وإذا ما أدان ايزنشتاين «التهريجات الشكلانية» لدى فيرتوف. فذلك عائد بالتأكيد إلى أن المؤلفين ليس لهما التصور نفسه، ولا التطبيق نفسه للديالكتيك. بالنسبة إلى ايزنشتاين، ليس ثمة ديالكتيك سوى ديالكتيك الإنسان والطبيعة، الإنسان داخل الطبيعة، والطبيعة داخل الإنسان. «طبيعة لاحيادية Non- indifferente».

---

١) أنيت مشيلسون.

وإنسان لامنفصل Homme non-séparé . أما بالنسبة لفيرتوف فإن الديالكتيك هو داخل المادة، ومن المادة. ولايمكنه الجمع إلا بين إحساس لاإنساني وفوق الإنساني الواعد، القوى البشرية والشيوعية الوطيدة، يمكننا أن نستخلص من ذلك بسهولة التباينات التي تفرّق بين فيرتوف من جهة، وبين المدرسة الفرنسية من جهة أخرى، لوتفحصنا الطرائق المتماثلة لدى فيرتوف ولدى المدرسة الفرنسية، مونتاج كمي، سريع، بطيء، طبع متطابق للصور على الشاشة، لبدا لنا بأن هذه الطرائق لدى الفرنسيين تنمّ قبل كل شيء عن قوة روحية للسينما، عن وجه روحاني «اللقطة» ذلك أنه من خلال الروح يتجاوز الإنسان حدود الإحساس، وكما قال غانس: فإن الطبع المتطابق للصور يمثل صوراً لمشاعر وأفكار، ومن خلالها فإن الروح «تغلف» الجسد، «وتتفوق» عليه، ولكن استخدام هذه الطرائق لدى فيرتوف مختلف كلياً. فالطبع المتطابق لديه سيعبر عن التفاعل بين نقاط متباعدة، أما التسارع أو البطء فهو يعبر عن تفاضلية الحركة الفيزيائية. غير أنه ليس من هذه الزاوية، على الأرجح، يمكننا إمساك التباين الجذري بين فيرتوف والفرنسيين. هذا التباين يبرز أمامنا حالما نعود إلى الأسباب التي تدفع الفرنسيين إلى تفضيل الصورة السائلة: فهنا يتجاوز الإحساس الإنساني حدوده الخاصة، وتكشف الحركة عن الكل الروحي الذي تعبر عنه بينما الصورة السائلة لدى فيرتوف لاتزال غير كافية، وهي لاتبلغ ذرّة المادة. ينبغي للحركة بالنسبة إلى فيرتوف أن تتجاوز نفسها. ولكن نحو عنصرها المادي الفعال، أما العلاقة التي تميز الصورة السينمائية لدى فيرتوف فليست «إحساس السائل «La reume» بـــل «Le gramme»[1]، L'engramme[1]. Le photo-gramme[1]. إنها العلامة المميزة لتكوين genèse الصورة السينمائية. لا بد لنا من الحديث عن إحساس غازي لا عن إحساس سائل. لأننا إذا انطلقنا من حالة جامدة، حيث الجزئيات ليست حرة التنقل (إحساس كتّلوي أو إنساني) فسننتقل من ثم إلى حالة سائلة، حيث الجزئيات تنتقل، وتنزلق بعضها بين البعض الآخر.

---

١) Le gramme: هي العنصر الوراثي للصورة- الإحساس، وهي لاتنفصل عنه مثلها مثل بعض الفعاليات (التثبيت، الاهتزاز، التحلق، التسارع، التباطؤ. إنها الحالة الغازية لإحساس جزيئي (المؤلف)

سنصطلح على ترجمتها دلالة إحساس غازي (المترجم)

ولكننا نصل أخيراً إلى حالة غازية، محدَّدة من خلال المرور الحرّ لكل جزيء. لعلنا مضطرون إلى الذهاب إلى هذا الحد، حسب فيرتوف، إلى ذرة المادة أو إلى الإحساس الغازي الذي يتجاوز السيلان.

في كل الأحوال، فإن السينما الأمريكية سوف تذهب حتى ذلك الحد. مشكِّلة قطيعة مع الغنائية المائية للسينما الفرنسية. وستعترف بأثر فيرتوف عليها، في جانب واحد من هذه السينما، والمقصود هنا التوصل فعلاً إلى إحساس محض. مثلما هو داخل الأشياء أو داخل المادة، بعيداً بعيداً جداً إلى المدى الذي تمتد إليه التفاعلات الجزيئية، لقد استكشف براكاج Brakhageعالماً سيزانياً (نسبةإلى سيزان) ما قبل وجود البشر، ما قبل فجرنا نحن بالذات، مصوراً كل المشاهد الخضراءمن خلال طفل رضيع في داخل مرج. وأفقد ميشيل سنو Michael Snaw الكاميرا كل مركز وصوّر التفاعل المتبادل الشامل لصور تتغير، بعضها بالنسبة إلى البعض الآخر، على كل وجوهها، ولكل أجزائها، كما في فيلم «La région centrale» أما بيلسون Belson وجاكوب Jacobs فقد ارتقيا من أشكال وحركات ملونة إلى قوى جزيئية وذرية كما في فيلم («Phenomena» وفيلم «Momentum»). وعليه، فإذا ما كان هناك من ثابت constante في هذه السينما، فإنه بالتأكيد بناء حالة غازية للإحساس. عبر أساليب مختلفة: كالمونتاج الوامض Clignotant: بإطلاق الصورة الفوتوغرام فيما هو أبعد من الصورة- العاديّة، وإطلاق الاهتزاز ماهو أبعد من الحركة (من هنا ينبع مفهوم «فوتوغرام- لقطة» المحدد بطريقة العقدة، حيث تكرر سلسلة صور فوتوغرام مع فواصل محتملة تسمح بالطبع المتطابق للصور). ثم المونتاج المفرط السرعة Hyper-rapide: عن طريق ابراز نقطة عكس أو تبديل (لأن تثبيت الصورة مرتبط مع الحركية القصوى للحامل (قاعدة الفيلم Support) والفوتوغرام يتحرك على أنه العنصر التفاضلي الذي تنتج عنه سرعة خاطفة). أضف إلى ذلك أن إعادة التصوير Refilmage أو إعادة التسجيل Réengistrement أي تحرير ذرة المادة (إعادة التصوير تنتج تسطحاً للمكان يتخذ تركيباً نُقطياً على طريقة الرسام سورا Seurat). لكل هذه الاعتبارات فإن الفوتوغرام ليس عودة إلى التصوير الفوتوغرافي، ولكنه بالأحرى طبقاً لصيغة برغسون، المصادرة الخلاقة لتلك الصورة «الملتقطة والمسحوبة في داخل الأشياء ولكل نقاط المكان) ومن

الفوتوغرام إلى الفيديو نحن نشهد أكثر فأكثر تأليف صورة محددة من خلال ثوابت جزيئية.

إن سائر هذه الطرائق تتواطأ وتتخالف من أجل تشكيل السينما كتنظيم الآتي للصور- المادة. سيظل السؤال يدور حول معرفة ما هو التنظيم التعبيري الملائم، مادامت إجابة فيرتوف (المجتمع الشيوعي) فقدت معناها. فهل يمكن أن تكون الإجابة: المخدرات على طريقة المجتمع الأمريكي؟ مع ذلك، فإذا ما فعل المخدر فعله في هذا الصدد، فليس ذلك من خلال التجربة الإدراكية الحسية التي يحرضها، والتي يمكن أن تتحقق عبر وسائل مختلفة كلياً. ولن يمكننا والحق يقال أن نطرح مشكلة التعبير إلا حينما نكون قادرين على تحليل الصورة المصوتية ذاتها. من دون أن نتجاوز الصيغة التي ألقاها كاستانيدا Castaneda: من المفترض أن يوقف المخدر العالم، وأن يفك إحساس «العمل» وهذا يعني إحلال إحساسات بصرية وصوتية خالصة محل إحساسات حسية- حركية، وإبراز المسافات الجزيئية، الفجوات في داخل الأصوات في داخل الأشكال، وحتى في داخل الماء، ولكن أيضاً في داخل هذا العالم الذي تم إيقافه وعبر هذه الفجوات داخل العالم[1]. هذا هو برنامج الحالة الثالثة للصورة، الصورة الغازية، فيما وراء الجامد والسائل: بلوغ إحساس «آخر» (مختلف) والذي هو أيضاً العنصر الوراثي لكل إحساس. إن الشعور- كاميرا La-conscience camera سيرتقي إلى مصاف تحديد ليس شكلياً ولامادياً ولكن وراثياً وتفاضلياً. لقد انتقلنا من تحديد واقعي ملموس إلى تحديد وراثي للإحساس.

---

[1]) كاستانيدا.



الفصل السادس

الصورة- التأثر العاطفي، أو الصورة - العاطفة[1]

الوجه واللقطة القريبة

الصورة- العاطفة هي لقطة قريبة، واللقطة القريبة هي الوجه . . . وقد ألمح ايزنشتاين بأن اللقطة القريبة لم تكن فقط نموذجاً لصورة بين غيرها من الصور، ولكنها قدمت قراءة عاطفية لكل الفيلم. وتلكم حقيقة الصورة- العاطفة: إنها في آن معاً نموذج لصورة، وواحد من مركّبات سائر الصور. مع ذلك فنحن لم نبرىء ذمتنا بعد. فبأي معنى تكون اللقطة القريبة La gros plan مطابقة للصورة- العاطفة عامةً؟ ولماذا سيكون الوجه مطابقاً للقطة القريبة طالما أن هذه اللقطة تقوم فقط بتكبير الوجه. وبتكبير عديد من الأشياء كذلك. وكيف يمكننا أن نحرّر من الوجه أقطابه (محاوره، نقاطه) القادرة على أن تقودنا في تحليل الصورة- العاطفة.

لننطلق من مثال للقطة القريبة، ليس هو بالتحديد وجهاً: ساعة دقاقة تظهر لنا في لقطة قريبة عدة مرات. مثل هذه الصورة لها بالفعل قطبان: من جهة لها عقربان محرّضان بمكرو حركات احتمالية، على كل حال، حتى ولو عُرضت علينا الصورة مرة واحدة أو عدة مرّات، بمسافات فاصلة طويلة: يدخل العقربان بالضرورة في سلسلة مكثفة تسجل تصاعداً نحو . . . أو تتأهب للحظة حرجة، تهيء ذروة. من جهة ثانية فلها ميناء أشبه بسطح متقبِّل، (تقبلي) وساكن. لوحة متقبِّلة للتسجيل، تظل ساكنة: إنها وحدة عاكسة ومنعكسة.

---

(1) L'image-affection الصورة العاطفة. وهي ما يشغل الفاصل بين فعل ورد فعل. وهي مايمتص فعلاً خارجياً، ويعكسه إلى الداخل.

إن التعريف البرغسوني للتأثر العاطفي Affect يحتفظ تحديداً بهاتين الخاصيتين: نزوع حركي على عصب حساس: وبكلمات أخرى: سلسلة من ميكرو حركات على لوح عصبي مثبّت. حين ينبغي لجزء من الجسم أن يضحي بالجوهري من حركته كي يصبح ركيزة لأعضاء الاستقبال، فإن هذه الأعضاء لن يعود لها، أساساً، سوى نزوعات إلى الحركة أو إلى ميكرو حركات يكون بوسعها، بالنسبة إلى عضو واحد، أو من عضو إلى الآخر، أن تدخل في سلاسل مكثفة، فالمتحرك يفقد حركته الامتدادية، والحركة تصبح حركة تعبير وإبانة. ذلك أن هذا المجموع المؤلف من وحدة عاكسة ساكنة عن حركة (الوجه)، ومن حركة مكثّفة تعبيرية هي التي تشكل التأثر العاطفي. ولكن أليس وجه شخص ما هو الشيء نفسه؟ فالوجه هو هذه اللوحة الحساسة حاملة- الأعضاء Porte- organes التي ضحّت بالأساسي من حركيتها الكلية والتي تستجمع أو تعتصر بحريّة كافة أنواع الحركات الموضعية الصغيرة، والتي تبقيها بقية الأعضاء مخفيّة. وفي كل مرة نكتشف في شيء ما هذين القطبين: سطح عاكس ومكرو حركات مكثفة، فسيكون في وسعنا القول: إن هذا الشيء يمكن تناوله كوجه متأمَّل أو بالأحرى «مُواجَه Visagéifiée»، وهو بدوره يتفرس فينا Dèvisager. إنه يشاهدنا.. حتى ولو أنه لايشبه وجهاً. هكذا كانت اللقطة القريبة للساعة الدقاقة. بالنسبة إلى الوجه ذاته فنحن لن نقول أن اللقطة القريبة تعالجه، تُخضعه إلى معاملة ما: فليس هناك لقطة قريبة لوجه، بل إن الوجه بحدّ ذاته هو لقطة قَريبة، واللقطة القريبة بذاتها وجه. والاثنان كلاهما يشكلان التأثر العاطفي، الصورة - العاطفة.

في فن الرسم، عودّتنا تقنيات الصورة على هذين القطبين للوجه. حيناً يتناول الرسام الوجه كمحيط دائري contour بخط مطوّق يرسم الأنف والفم وحافة الأجفان، وحتى اللحية والقلنسوة: ذلك هو سطح تشكيل الوجه (تحويل شيء إلى وجه Visagéfication[1]. وحيناً آخر، على العكس، فالرسام يتناول الوجه من خلال ملامح مبعثرة منظوراً إليها ضمن الكتلة، خطوط مقطّعة ومنكسرة تشير هنا إلى اختلاج الشفاه، و هناك إلى بريق البصر. وهذه الخطوط تخلق مادة عصبية على

---

١) Visagéfication: فعل تحويل شيء إلى وجه.

الدخول في محيط. إلى هذا الحد أو ذاك تلك هي الوجهية Visagéité[1]. وليس من قبيل الصدفة أن يظهر التأثر العاطفي بهذين المظهرين في التصورات الكبرى عن الأهواء والانفعالات التي تحفل بها الفلسفة والرسم معاً: أي ما يسميه ديكارت ولوبرين Le Brun بالإعجاب، والذي يحدّد حداً أدنى من الحركة من أجل حد أقصى من وحدة العاكس والمنعكس فوق الوجه، وما نسميه بالرغبة والذي لاينفصل عن الإغراءات والدوافع التي تؤلف سلسلة مكثفة معبراً عنها من خلال الوجه. ليس بذي أهمية أن البعض يعتبرون الإعجاب كأصلٍ للإنفعالات العاطفية، لأنه يمثل بالتحديد الدرجة صفر للحركة، بينما آخرون يضعون الرغبة في المقام الأول، أو القلق لأن سكون الحركة يفترض التحييد المتبادل للمكرو- حركات الملائمة وبدلاً من العودة إلى أصل واحد حصري فإن الأمر يتعلق بقطبين؛ حيناً يتغلب أحدهما على الآخر ويظهر صافياً تقريباً وحيناً يختلط القطبان بمعنى أو بآخر.

إزاء وجه من الوجوه يتبادر نوعان من الأسئلة تبعاً للحالة التي هو فيها: بماذا تفكر؟ من الذي شد انتباهك، بماذا تحس أو تشعر؟ يفكر الوجه تارة بشيء ما، يركّز على موضوع، وهذا هو معنى الإعجاب أو الدهشة الذي تحمله الكلمة الانكليزية Worder(انشداه). وباعتباره يفكر في شيء ما فإن قيمته على الأخص تكمن في محيطه الدائري المطوّق، في وحدته العاكسة التي ترفع إليها سائر اجزائه، تارة أخرى على العكس، يحس الوجه أو يستشعر شيئاً، حينئذ فإن قيمته تتجلى في السلسلة المكثفة التي تجتازها أجزاؤه على التتالي وصولاً حتى الذروة. وكل جزء من أجزائه يأخذ نوعاً من استقلالية مؤقتة. ستعرف على نموذجين للقطة القريبة، إحداهما موقعة باسم غريفيث والأخرى باسم ايزنشتاين. إن اللقطات القريبة لدى غريفيث شهيرة جداً حيث كل شيء مهيأ فيها من أجل ابراز المحيط الدائري الخالص لوجه نسائي (ولاسيما على طريقة الحدقة iris أوحاجب العدسة القابل للتوسيع والتضييق): امرأة شابة تفكر بزوجها في فيلم «Enoch Arden أنوك اردان» ولكن، في فيلم «La ligne génerale الخط العام» لايزنشتاين، نشاهد الوجه

١) Visagéité: من وجه، وجهية.

الجميل للكاهن يتفكك لإبراز نظرة ماكرة مرتبطة مع قذاله الضيق وشحمة أذنه الضخمة: ذلك كما لو أن ملامح الوجهية Vésagété قد انفلتت من المحيط الدائري للوجه وكشفت عن الضغينة التي تملأ نفس الكاهن.

لن يداخلنا الاعتقاد بأن القطب الأول مقتصر على المشاعر الرقيقة، بينما القطب الثاني للأهواء السوداء. ونحن نتذكر أن ديكارت على سبيل المثال، قد اعتبر الاحتقار كحالة خاصة من حالات «الاعجاب». من جهة ثمة نوايا خبيثة عاكسة، مخاوف وخيبات معكوسة، وخاصة لدى النساء الشابات في أفلام غريفيت وستروهيم Srroheim. من الجهة الأخرى هناك سلسلة مكثفة من الحب والحنان. بالإضافة إلى ذلك، فإن كل مظهر من المظهرين يجمع حالات وجه، هي ذاتها، متباينة جداً. إن مظهر الانشداه Wonder يمكن أن يتخذ شكل وجه عديم التأثر، وهو يتابع تفكيراً اجرامياً أو ملغزاً، ولكن هذا الانشداه يمكنه أيضاً أن يستحوذ على وجه صبوي متوهج تماماً بحركات صغيرة بحيث أنها تذوب ويُبطل بعضها البعض الآخر (هذا ما نصادفه لدى ستيرنبيرغ Sternberg في فيلم «الأمبراطورة الحمراء» حيث نرى أيضاً فتاة شابة تنظر في كافة الاتجاهات وقد اعتراها الاندهاش من كل ما حولها فيما كان المندوبون الروس يصطحبونها). أما المظهر الآخر فليس أقل تنوعاً وفقاً للسلاسل المنظورة.

أين هو إذن المعيار الذي نميز به المظهرين أو القطبين، نحن نجد أنفسنا، في الواقع، أمام وجه مكثّف intensif، وفي كل مرة تفلت الخطوط من محيطه، تبدأ العمل لحسابها، وتشكل سلسلة مستقلة تتجه نحو حدّها، أو تجتاز عتبة: سلسلة متصاعدة من الغضب، أو كما يقول ايزنشتين «خط صاعد من الحزن» كما في فيلم «المدرعة بو تيمكين». من أجل ذلك فإن هذا المظهر التسلسلي يتجسد على نحو أفضل من خلال عديد من الوجوه، المتزامنة أو المتعاقبة. بالرغم من أن وجهاً واحداً منها يمكنه أن يكون كافياً فيما لو نسّق على نحو متسلسل أعضاءه وخطوطه. إن السلسلة المكثفة تكشف هنا عن وظيفتها، و التي هي الانتقال من كيفية إلى أخرى، والتوصل إلى كيفية جديدة. إنتاج كيفية جديدة، إحداث قفزة نوعية، ذلك ما كان ايزنشتاين يطالب به بخصوص اللقطة القريبة: من الكاهن- الإنسان،

في خدمة الرب، إلى الكاهن- المستغل للفلاحين، من غضب البحارة إلى الانفجار الثوري، من الحجر إلى الصرخة كما في الوضعيات الثلاث للأسد المرمري («والحجارة زمجرت . . .»).

بالعكس من ذلك. نحن أمام وجه تأملي أو عاكس مادامت خطوطه قد ظلت مجمّعة تحت تأثير فكره ثابتة أو رهيبة، ولكنها متواصلة، ومن دون أن تؤول إلى صيرورة. إنها أبدية تقريباً. في فيلم «Le lys brisé الزنبقة المحطمة» لغريفيث فإن الفتاة الشابة الشهيدة، بقدر ما تحجر وجهها فقد بدا، رغم الموت، مايزال يفكر ويسأل لماذا، بينما الصيني المولّه بها، من جهته احتفظ على وجهه بسيماء الذهول من جراء الأفيون والتفكير ببوذا. من الصحيح أن هذه الحالة للوجه العاكس تبدو أقل تحديداً من الحالة الأخرى. لأن العلاقة بين وجه وبين ما يفكر به هي علاقة اعتباطية. أن تفكر امرأة شابة لدى غريفيث بزوجها الغائب، فنحن لانتمكن من معرفة ذلك إلا لأننا نرى في الحال، بعد ذلك صورة زوجها. ينبغي الانتظار، وأما العلاقة فتبدو علاقة تداعٍ Associatif، بالرغم من أن في إمكان هذا العلاقة أن تكون أكثر توكيداً بقلب الترتيب، فبالبدء بلقطة قريبة لموضوع، ينبئنا هو بالفكرة المداهمة للوجه: في فيلم «Lulu لولو» لبابست Pabst، تهيئنا اللقطة القريبة التي تصور السكّين للفكرة الرهيبة التي تجول في ذهن جاك باقر البطون Jack l'éventeur، (أو في فيلم «L'assassin habite au 21 القاتل يسكن في الطابق ٢١» لكلوزو clozot، حيث المجموعات المحوّمة والمؤلفة كل منها من ثلاثة أشياء تجعلنا ندرك بأن البطلة هي بصدد التفكير في الرقم ٣ كمفتاح للسر). مع ذلك فنحن ما زلنا بعيدين عن بلوغ ما هو أشد عمقاً في الوجه- تفكير. ما من ريب في أن التفكير الذهني هو السيرورة التي من خلالها نحكم على شيء ما. ولكن هذا التفكير يترافق سينمائياً مع تفكير أكثر راديكالية، يكشف عن كيفية خالصة، مشتركة مع العديد من الأشياء المتباينة جداً (موضوع يحملها، جسد يكابدها، فكرة تبرزها، وجه يمتلك تلك الفكرة . . .) إن الوجوه العاكسة للنساء الشابات لدى غريفيث بإمكانها التعبير عن البياض. ولكنه أيضاً البياض في ذرة من الثلج، معلقة على هدب العين. البياض الروحي لبراءة داخلية. البياض الذي يكمن تحت انحطاط خلقي. البياض العدائي الجارح للجليد الذي ستتوه فوقه البطلة، في فيلم «a travers l'orage عبر

العاصفة» . في فيلم «Femmes amoureuses نساء عاشقات» استطاع كين روسل أن يستغل الكيفية المشتركة لوجه متجمد، ولبرودة داخلية، و لركام ثلجي جنائزي. وباختصار فإن الوجه العاكس لايكتفي بالتفكير بشيء ما. وكما أن الوجه التكثيفي intensifi يعبر عن قوة خالصة، أي أنه يتحدد عبر سلسلة تجعلنا ننتقل من كيفية إلى أخرى، فإن الوجه التعبيري explexif أو المعبر يعبِّر عن كيفية خالصة أي عن «شيء ما مشترك مع العديد من الموضوعات ذات الطبيعة المغايرة. تبعاً لذلك، يمكننا أن نعمل لوحة مؤلفة من قطبين:

ميل حركي Tendance Motrice	عصب حساس Nerf Sensible
مكرو حركة تعبيرية Micro- mouvment d'expression	Plaque receptive immobile لوحة متقبلة ساكنة الحركة
ملامح الوجهية Traits de visageité	محيط تشكيل الوجه Contour Visagéifiant
سلسلة مكثفة série intensive	وحدة عاكسة Unité réfléchissant
رغبة désir	انشداه تعجب Wonder
حب- كراهية (Amour- haine)	(Admiration, etonnement) اعجاب-دهشة
قوة Puissance	كيفية Qualité
Expression d'une qualité à une autre تعبير عن قوة تنتقل من كيفية إلى أخرى	Expression d'une qualité commune à plusieurs choses differents تعبير عن كيفية مشتركة في عديد من الأشياء المختلفة.

-٢-

من أية نقطة يجري الذهاب من قطب إلى الآخر في تسلسل (تعاقب) قصير نسبياً. إن فيلم «Lulu لولو» لبابست يُظهر لنا ذلك: في البداية يكون وجه جاك ووجه لولو مستر خيين، باسمين، حالمين، منشدهين، بعد ذلك فإن وجه جاك،

يشـاهد السكين، من فـوق كـتف لولو، ويدخل في سلسلة من الهلع المتصاعد. («الخوف يبلغ الأوج، حدقتا عينيه تتسعان أكثر فأكثر، جاك يلهث فزعاً. . .») أخيراً فإن وجه جاك يسترخي، يرضى جاك بقدره، يفكر الآن بالموت في كيفية تتفق مع قناعه كقاتل، ومع قابلية تحوله إلى ضحية، ومع النداء الذي لايُقاوَم للأداة القاطعة («تصل السكين يومض»).

من المؤكد أن واحداً من القطبين يتغلب لدى هذا أو ذاك من المؤلفين ولكن، وباستمرار، بطريقة أكثر تعقيداً مما نظنه في البداية. كتب ايزنشتاين نصاً شهيراً: «غلاية الماء التي بدأت. . . .» (أنتم تذكرون، يقول ايزنشتاين، جملة ديكارت ولكنكم تذكرون لقطة قريبة لغريفيت. الغلاية تنظر إلينا)، حلل ايزنشتاين في هذا النص خلافه مع غريفيت، بخصوص وجهة النظر حول اللقطة القريبة أو الصورة- العاطفة. قال: إن اللقطة القريبة عند غريفيت ذاتية وحسب، أي أنها متعلقة بظروف رؤية المتفرج، بحيث تبقى منفصلة عنه، وليس لها سوى دور تداعيّ أو توقعي بينما لقطاته القريبة (ايزنشتاين) تظل ضبابية، موضوعية وديالكتيكية، لأنها تنتج كيفية جديدة. إنها تقوم بقفزة نوعية. نحن نستذكر على الفور ثنائية Dualité الوجه التعبيري expressif والوجه التكثيفي intensif، ولاشك أن غريفيت كان يفضل الوجه الأول، وايزنشتاين يفضل الوجه الثاني. إن تحليل ايزنشتاين، مع ذلك مُجمل جداً أو جزئي بالأحرى. ذلك لأن لديه أيضاً وجوه- محيط دائري ذات تفكير شديد: القيصرة اناستازيا، حينما شعرت بدنو أجلها، الكسندرنيفسكي البطل المفكر بامتياز. كذلك فإن لدى غريفيت، على الأخص، سلاسل تكثيفية: سواء فوق وجه واحد، حينما تبدأ من الذهول إلى الفزع المهيمن، الحزن، الخوف، فتتصاعد وتتوصل إلى خطوط أو ملامح متباينة، كما في فيلم («Les cœurs du monde قلوب العالم» أو فيلم «Le lys brisé الزنبقة المحطمة»). أو حتى فوق عديد من الوجوه، حينما تقوم اللقطات القريبة لوجوه المقاتلين بتقطيع موزون لمجموع المعركة كما في فيلم «Naissance de nation مولد أمة»

صحيح أن هذه الوجوه المتباينة لدى غريفيت لاتتعاقب مباشرة، ولكن لقطاتها القريبة تتناوب مع لقطات رئيسية (لقطات مجموع Des plans

d'ensembles) طبقاً لبنية ثنائية Binaire كانت أثيرة لدى غريفيت (عام- خاص، جماعي- فردي) بهذا المعنى، فإن تجديد ايزنشتاين سوف لن يكون في ابتكاره للوجه التكثيفي intensif ولاحتى في تأليفه السلسة التكثيفية بعديد من الوجوه. وبعديد من اللقطات القريبة. وإنما بخلقه سلاسل تكثيفية مندمجة Compactes ومستمرة، تتجاوز كل بنية مزدوجة كما تتجاوز ثنائية الجماعي والفردي. لقد توصلت بالأحرى إلى واقع جديد، في وسعنا أن نسميه الجوهر التعبيري -Divid uel، موحِّداً مباشرة بين تفكير جماعي شاسع الأبعاد وبين انفعالات نفسية خاصة بكل فرد. معبراً أخيراً عن وحدة القوة والكيفية L'unité de la puissance et de la qualité.

لقد بدا لنا أن أي مؤلف سينمائي يفضل باستمرار واحداً من القطبين: وجه عاكس أو وجه تكثيفي، ولكنه يمنح نفسه فرصة تناول القطب الآخر. سنحاول أن نتفحص، في هذا الصدد، زوجاً آخر، ألا وهو التعبيرية، والتجريد الغنائي من المؤكد أن التعبيرية لاتقل تجريداً عن الغنائية. طريقهما لم يكن واحداً على الإطلاق، فالتعبيرية، أساساً هي الاستخدام المتسع للضوء مع الكامد Opaque، مع لجج الظلام Ténèbres. ومزيجهما أشبه شيء بالقوة التي يتمخض عنها سقوط أشخاص داخل ثقب أسود أو صعودهم نحو النور. هذا المزيج يشكل سلسلة، إما على شكلٍ تتعاقب فيه الأخاديد والحزوز، أو على شكل متلاحم، صاعد ونازل لكل درجات الظل التي تصلح كألوان. إن الوجه التعبيري Le visage ex- pressionniste يركّز السلسلة التكثيفية في ظل هذا الجانب أو ذاك- واللذان يزعزعان في الوجه محيطه الدائري وينتزعان منه خطوطه. على هذا النحو يشارك الوجه في الحياة اللاعضوية للأشياء كقطب أول للتعبيرية. وجه مخدد، مخطط، منظوراً إليه داخل شبكة أكثر أو أقل ضغطاً، ملتقطاً التأثيرات من مغلق شباك، من نار، من أوراق الشجر، من شمس عبر غابة، وجه ضبابي ثلجي دخاني، مجلّل بنقاب أكثر أو أقل كثافة. رأس أتيلا المدلهم والمجعد في فيلم «Les Nibelungen أقزام نيبيلونجين» للانج غير أنه في الحد الأقصى من التركيز أو في آخر حد في السلسلة، سيقال بأن الوجه يُرَدّ إلى النور الذي لاينقسم أو إلى الكيفية البيضاء. إنه سيهتدي إلى شكله الدائري المحيط، وينتقل إلى القطب الآخر، حياة الروح، أو

الحياة الروحية اللانفسية. إن الانعكاسات المحمرة التي رافقت سلسلة درجات الظل كلها تتوحد وتشكل هالة حول الوجه الذي صار متألقاً، مشعاً، متلألئاً، كائناً من النور. فالمشع يصدر من الظلال المعتمة، وسيجري الانتقال من التكثف إلى الانعكاس. من الصحيح أن هذه العملية يمكن لها أن تكون عملية الشيطان، تحت مظهر كئيب للغاية، لشيطان يعكس الظلمات داخل حلقة من النيران، حيث تحترق الحياة اللاعضوية للأشياء (الشيطان في فيلم «Golem» لويجنر Wegener أو في فيلم «Faust» فاوست ميرناو. غير أن هذه العملية يمكن لها أن تكون إلهية حينما تنعكس الروح في ذاتها L'esprit en soi، في مظهر Grotchen التي تمّ إنقاذها بفضل تضحية عظيمة» أو جبلّة خارجية صنعت منها الأجسام وهي تستنفد نفسها على نحو أزلي، متوصلة إلى الحياة المشعّة الداخلية (لدى ميرناو أيضاً Ellen في فيلم «Nosferatu» أو حتى inder في فيلم «Aurore فجر».

إن التجريد الغنائي لدى ستيرنبرغ يعمل بصورة مختلفة كلياً. فستيرنبرغ ليس أقل غوتيّة (نسبة إلى غوته) من التعبيريين، ولكنه يتعامل مع جانب مختلف من غوته إنه الجانب الآخر في نظرية الألوان: لم يعد للضوء علاقة مع الظلام وإنما مع الشفّاف Transparent، مع الشفّاني (نصف الشفاف) أو مع الأبيض. كل شيء يحدث بين النور وبين الأبيض. فعبقرية ستيرنبرغ تجسدت في أنه أنجز عملياً الصيغة الزاهية لغوته «بين الشفافية وبين الكمدة البيضاء يوجد عدد لامتناه من درجات التشوس (. . .). ما يمكننا أن نسميه أبيض هو اللمعان الأكمد أو غير المنفذ للشفاف الخالص»[1]، لأن الأبيض، بالنسبة إلى ستريتبرغ هو أولاً مايحدّد مكاناً ملائماً للساطع. وفي داخل هذا المكان يتم تسجيل لقطة قريبة تعكس الضوء. فستيرنبرغ ينطلق إذن من الوجه الانعكاسي Reffixif أو الكيفي qualitatif. . في فيلم «الامبراطورة الحمراء» نشاهد أولاً البياض، وجه مندهش لفتاة شابة يرسم محيطه داخل الفضاء الضيق الذي يحدّه جدار أبيض. والباب الأبيض الذي تغلقه الفتاة. ولكن فيما بعد، لدى ولادة ابنها فإن وجه المرأة الشابة يصبح محتجزاً بين البياض في ستارة كبيرة وبين البياض في المخدة وأغطية السرير الذي تتمدد عليه

١ – غوته: نظرية الألوان.

المرأة، وصولاً إلى الصورة المذهلة، حيث لم يعد الوجه سوى ترصيع هندسي للستارة. ذلك أن الفضاء الأبيض نفسه صار محاطاً، مبطناً بستارة أو بشبكة تنضدت، و أعطته حجماً، أو بالأحرى ما يسمى في علم الأوقيانوسات (ولكن في الرسم أيضاً) عمقاً رقيقاً. إن لستيرنبرغ معرفة عملية واسعة بالنسيج الكتاني Lin ، وبالتيل Tulle[٢] وبالموسيلين ، وبالدانتيلا : وقد استخلص منها كافة المصادر. بياض فوق بياض Blanc sur Blanc ، والذي في داخله يعكس الوجه النور. وبصدد فيلم « La Saga d'Anataban اسطورة أناتابان» فإن كلود أولييه Claude Ollier حلّل هذا الاختزال للمكان عبر التجريد، هذا الضغط للمكان من خلال الوسائل الصنعية، والذي يحدد مجالاً عملياتياً Opératoire ويقودنا عبر اطّراح الكون بأسره، إلى وجه امرأة خالص. فبين بياض الستارة وبياض الخلفية fond يلبث الوجه مثل سمكة، ومن الممكن أن يفقد محيطه متحولاً إلى وجه ضبابي «متخلخل» دون أن يفقد شيئاً من قدرته العاكسة مثلما في أحواض تربية الأسماك لدى بورزاج Borsage ، وهو نصير آخر لهذا التجريد الغنائي، إن الشبكات والستارات لدى ستيرنبرغ تتميز إذن بعمق عن الستائر والشباك لدى التعبيريين، وضبابياته تختلف عن الضوء التدرجي لديهم Clair-obscure .

ليس الصراع بين النور والظلام هو مايمثل التضاد في التعبيرية لدى ستيرنبرغ، وإنما مغامرة النور مع البياض. وسوف لن نستنتج من ذلك بأن ستيرنبرغ قد تمسك بالكيفية الصِّرف، وبوجهها العاكس، وأنه يتجاهل القوى أو التركزات الشديدة. في صفحات رائعة يبيّن أولييه إنه كلما كان الحيزّ الأبيض مغلقاً وضئيلاً، كلما كان عارضاً، مفتوحاً على إمكانات الخارج الكامنة، مثلما جرى الحديث في فيلم «Changaï «Gesture»، «كل شيء يمكن أن يحدث في أية لحظة» كل شيء ممكن. . . سكين تقطع الشبكة، خنجر مخضب يخرق الستارة، مدية تنفذ في غلاف المخطوطة. العالم المغلق سيمر عبر سلاسل مكثَّفة، تبعاً لأشعة الضوء، تبعه للأشخاص والأشياء التي تدخل فيه. إن التأثر مصنوع من هذين العنصرين الأهلية الراسخة لفضاء أبيض، و لكن أيضاً التعزيز الحاد لاحتمالية ما يحدث فيه.

٢- tulle قماش رقيق شفاف من خيوط القطن والصوف.

لايمكننا بالتأكيد القول بأن ستيرنبرغ يتجاهل الظلال وسلسلة درجاتها التي تنتهي بالظلام. فهو، ببساطة، ينطلق من القطب الآخر أو من الانعكاس الخالص. فمنذ فيلم «Les docks de New-York أرصفة نيويورك» صارت الأدخنة لديه تشكل كمدات لاإنفاذية بيضاء، حيث أن الظلال ليست سوى نتائج لها. كان لستيرنبرغ منذ وقت مبكر جداً فكرة عما ينوي عمله. وحتى في فيلم «Macao» فإن الستائر الرقيقة والشبّاك تدخل في الظل، أما المكان فيظل محدّداً وموزّعاً عبر البياض. فالظلام بالنسبة إلى ستيرنبرغ لايوجد من تلقاء نفسه: إنه يعيّن فقط المكان الذي يتوقف عنده النور. والظل ليس مزيجاً ولكنه فقط نتيجة، محصلّة. محصلّة ليس في الإمكان فصلها عن مقدماتها. ما هي تلك المقدمات؟ إنها المكان الشفاف، والشفّاني (أو نصف الشفاف) أو الأبيض الذي حددناه للتو. مثل هذا المكان يحتفظ بالقدرة على عكس الضوء، ولكنه يكتسب أيضاً قدرة أخرى هي كسر الأشعة، حارفاً الأشعة التي تجتازه، فالوجه الذي يلبث في هذا الفضاء يعكس إذن جزءاً من الضوء، ولكنه يحرف اتجاه جزء آخر منه، ويتحول من وجه انعكاسي إلى وجه تكثيفي. يوجد هنا شيء ما فريد في تاريخ اللقطة القريبة. فاللقطة القريبة الكلاسيكية تضمن انعكاساً جزئياً، في النطاق الذي ينظر فيه الوجه في اتجاه آخر غير اتجاه الكاميرا، و هي ترغم المشاهد على هذا النحو على أن يشرئبّ باتجاه الشاشة. لقد عرفنا أيضاً «نظرات- كاميرا Regards- caméra» كما في فيلم «Monika» لبرغمان قدّمت انعكاساً كلياً، وأكسبت اللقطة القريبة خلفية خاصة بها. ولكن يبدو أن ستيرنبرغ هو الوحيد الذي ضاعف الانعكاس الجزئي لانحراف الأشعة، و ذلك بفضل الوسط الشافّ (نصف الشفاف) أو الأبيض الذي استطاع سيترنبرغ أن يكوّنه. كان بروست Proust قد تكلم عن الستائر البيضاء «التي تقوم بحرف الشعاع المركزي الذي يخترقها حين تتراكب الستائر فوق بعضها»، وفي الوقت نفسه الذي تكشف فيه الأشعة الضوئية عن انحراف داخل المكان، فإن الوجه أعني الصورة- العاطفة يخضع لتنقلات في المكان، لزيادات في عمقه الرقيق، لإظلامات على حوافه ويدخل في سلسلة تكثيفية، حسبما ينزلق الوجه نحو الحافة المظلمة، أو على العكس تنزلق الحافة نحو الوجه المضيء. إن اللقطات القريبة في فيلم «Changaï Express» تشكل سلسلة استثنائية للتبدلات الجارية عبر حواف

الوجه. ذلك هونقيض التعبيرية من وجهة نظر ما قبل تاريخ اللون: فبدلاً من ضوء يصدر من درجات الظل عبر تراكم اللون الأحمر وعبر تحرر اللامع، ثمة هنا ضوء يخلق درجات ظل أزرق ويضع اللامع داخل الظل. (هذا ما نراه في فيلم «Changi Gesture» فالظلال هي التي تعين في داخل الوجه مكان العينين.) من الجائز أن ستيرنبرغ قد حصل على نتائج مشابهة لما حصلت عليه التعبيرية، كما في فيلم «L'ange bleu الملاك الأزرق». ولكن ذلك حدث بصورة مصطنعة، بالاعتماد على كل الوسائل الأخرى، مثلما كان انكسار الأشعة لديه أقرب ما يكون من تعبيرية يكون الظل فيها على الدوام نتيجة. لم يكن ذلك فقط محاكاة ساخرة للتعبيرية، بل في الغالب تنافساً معها، أي تحقيقاً للنتائج ذاتها عبر مبادىء مغايرة.

-٣-

كنا قد شاهدنا قطبي التأثر العاطفي L'affect: قوة Puissance وكيفية -Qual ité، وكيف ينتقل الوجه بالضرورة من قطب إلى القطب الآخر تبعاً للحالة التي هو فيها. في هذا الصدد، فإن ما يعرّض للخطر كمال اللقطة القريبة هو الفكرة التي يعرضها علينا موضوع جزئي منفصل عن مجموع، أو منتزع من مجموع، يشكل هذا الموضوع جزءاً منه، و قد وجد التحليل النفسي والألسنية فائدة لهما في ذلك. اعتقد التحليل النفسي أنه قد اكتشف حينئذ في الصورة بنية للاوعي. أما الألسنية فقد اكتشفت نهجاً تأسيسياً للغة (مجاز مرسل. Pars pro toto، حين وافق النقاد على فكرة الموضوع الجزئي L'objet partiel، فقد رأوا في اللقطة القريبة علامة Marque على تجزئة Morcellement، أو على قطع coupure وقال البعض بوجوب التوفيق بين فكرة الموضوع الجزئي وبين استمرارية الفيلم، وآخرون قالوا بأنها تصلح على العكس كشاهد على انقطاع فيلمي جوهري غير أن اللقطة القريبة، في الحقيقة، اللقطة القريبة- وجه لاعلاقة لها البتة بموضوع جزئي. فكما أظهر بالاز Balazs، بكل دقة، فإن اللقطة القريبة لاتنتزع مطلقاً موضوعها من مجموع يشكل هذا الموضوع جزءاً منه، أو سيكون هذا الموضوع جزءاً منه. ولكنها تجرد موضوعها من كافة إحداثياته المكانية- الزمانية، أي أنها ترفعه إلى حالة الجوهر. Entité. ليست اللقطة القريبة تضخيماً، و إذا ما انطوت على تغير في البعد، فإن ذلك

تغير مطلق. تبدل في الحركة يكف عن كونه انتقالاً ليصبح تعبيراً «التعبير البادي على وجه معزول يمثل كلاً معقولاً بذاته، وليس لنا ما نضيفه إليه من خلال التفكير. فحين يكون وجه مانراه في وسط حشد، منفصلاً عن محيطه، معروضاً على نحو بارز فإنه يبدو كما لو كنا فجأة في مواجهته. أو إذا ما رأيناه أيضاً سابقاً داخل غرفة كبيرة فلن نعود إلى التفكير في الغرفة حين نتفحص الوجه وهو في لقطة قريبة. لأن التعبير البادي على الوجه، ومغزى هذا التعبير ليس لهما أي صلة أو رابط مع المكان. ففي مقابل وجه معزول نحن لاندرك المكان، إحساسنا بالمكان يكون مُلغى، وهنا نكون أمام بُعد من أبعاد نظام آخر»[1]. هذا ما كان يقترحه ابستين حين قال: هذا الوجه وجه جبان يهم بالفرار، حالما نراه في لقطة قريبة نرى فيه الجبن مشخّصاً، نرى «الشعور- شيء Sentiment-chose»، نرى الجوهر L'entité[2]. فإذا كان صحيحاً أن الصورة السينمائية هي دائماً منتزعة من محيطها فهناك إذن انتزاع من المحيط خاص جداً صالح للصورة- عاطفة. حين وجّه ايزنشتاين نقده إلى المؤلفين الآخرين من أمثال غريفيث أو دوفجنكو Dovjenko، أخذ عليهم إخفاقهم أحياناً في لقطاتهم القريبة، لأنهم تركوها تتضمن مفهوم الاحداثيات المكانية- الزمانية لمكان، لبرهة، دون أن تتوصل إلى ما سماه هو نفسه «المشجي Pathétique» المختزن في النشوة أو في التأثر العاطفي.

العجيب أن بالاز رفض في اللقطات القريبة الأخرى ما كان قد قبل به بالنسبة إلى الوجه: يد، جزء من الجسم أو موضوع ما، ستبقى بصورة نهائية داخل المكان، ولن تصبح إذن لقطات قريبة إلا بصفة مواضيع جزئية. إن هذا يمثل تنكّراً، في آن معاً، لثبات اللقطة القريبة عبر تنوعاتها، ولقوة أي موضوع، لاعلى التعين، على التعبير. في البداية، ثمة تنوع كبير للقطات قريبة- وجه: حيناً لمحيط وجه، وحيناً لملمح من ملامحه، تارة وجه وحيد وتارة أخرى عدة وجوه، مرة بالتتابع وأخرى بالتزامن. يمكن لهذه اللقطات أن تستدعي خلفية un fond، ولاسيما في الحالة التي يكون فيها مجال اللقطة عميقاً. ولكن في كل هذه الحالات تحتفظ اللقطة القريبة بالقدرة ذاتها على انتزاع الصورة من الاحداثيات المكانية- الزمانية، كي تبرز التأثر

١- بالاز: السينما Le cinéma

٢- ابستين: Ecrits

الصرف باعتباره معبَّراً عنه Esprimé . وحتى المكان الماثل في العمق يفقد أيضاً إحداثياته، ويغدو «مكاناً ما لاعلى التعيين». إن ملمحاً Trait من ملامح الوجهية يمثّل لقطة قريبة تامة أكثر مما يمثل وجهاً بكامله. وهو فقط قطب آخر للوجه، وملمح يعبر عن التركّز (أو الشدّة) بقدر ما يعبر الوجه بكامله عن الكيفية. بحيث أنه ليس هناك قطعاً ما يميز بين اللقطات القريبة والقريبة جداً، أو «اللقطة الاعتراضية insert»[1]، فهذه اللقطات لن تُظهِر سوى جزء من الوجه، وفي العديد من الحالات لايسعنا أن نميز كثيراً بين اللقطات القريبة المتوسطة[2] Plan rappra-chés وبين اللقطات الأمريكية[3]، واللقطات القريبة. ولماذا سيكون جزء من الجسم، ذقن، بطن، أكثر جزئية وأكثر مكانية- زمانية، وأقل تعبيرية من أحد ملامح الوجهية المركّزة أو المكثفة intensif أو من وجه انعكاسي كامل؟ هكذا كانت سلسلة اللقطات القريبة للكولاك في فيلم «الخط العام» لإيزنشتاين. ولماذا لن تتوصل الأشياء إلى التعبير؟ هناك تأثرات الأشياء Affects، «الجارح» «القاطع»، «النافذ» في سكين جاك هي كتأثيرات لاتقل عن تأثرات الفزع التي تسيطر على ملامح جاك باقر البطون L'eventeur، والاستسلام الذي يستحوذ في النهاية على وجهه بأكمله. إن الرواقيين قد أثبتوا بأن الأشياء ذاتها حوامل لحوادث مثالية، لاتمتزج تحديداً مع خواص هذه الأشياء، ومع أفعالها وردود أفعالها: القاطع في السكين. . .

إن التأثر الشعوري L'affect هو الجوهر، أي، القوة أو الكيفية. إنه مايعبَّر عنه Un exprimé : لايوجد التأثر بمعزل عن شيء ما يقوم بكشفه والتعبير عنه بالرغم من أنه يتميز عن هذا الشيء كلياً. أما الذي يُفصِح عن التأثر فهو الوجه، أو ما يعادل الوجه (موضوع محوّل إلى وجه un object visagéifié) أو

١- insert : لقطة قريبة تملأ الشاشة، تعترض السياق، وتندرج بين لقطتين، لتوضح عن قرب، بطاقة، باقة، عنوان، صورة خطاب. .

٢- Plan rapproché : هي اللقطة التي تقع بين اللقطة المتوسطة والقريبة. وبالنسبة لحجم الإنسان فهي تعرض الجسم من الرأس إلى الجذع.

٣- Plan américain : اللقطة المتوسطة القريبة: تظهر الإنسان من الركبتين إلى الرأس.

عرض Proposition كما سنرى ذلك فيما بعد. سنسمي «icône التأثر الوجهي[1]» المجموع المؤلف من التأثر المعبَّر عنه L'exprimé ومن تعبيره son expression، أي من مجموع التأثر والوجه. ثمة إذن تأثرات وجهية icônes للملامح، وتأثرات وجهية لمحيط الوجه أو بالأحرى، ثمة لكل تأثر وجهي قطبان: فالتأثر الوجهي icône هو العلامة الدالة على تركيب ثنائي القطب للصورة- العاطفة إن الصورة- العاطفة هي القوة أو الكيفية منظوراً إليهما لذاتهما باعتبارهما معبَّراً عنهما Exprimées. من المؤكد بأن القوى والكيفيات يمكنها أن توجد أيضاً بطريقة أخرى مختلفة: باعتبارهما محولين إلى الفعل، مجسَّدين في حالات أشياء (ظروف أحوال) إن ظرفاً ما يقتضي مكاناً- زماناً محددين، إحداثيات مكانية- زمانية، موضوعات وأشخاصاً، ارتباطات واقعية بين كل هذه المعطيات. وفي ظرف من الظروف يعمل على تحويل كل هذه المعطيات إلى الفعل. إن القوة تغدو فعلاً أو انفعالاً شعورياً Passion، والتأثر يغدو حساً Sensation شعوراً Sentiment، إحساساً Emotion. أو حتى دافعاً من الدوافع في أعماق شخص والوجه يغدو طابعاً Caractère أو قناعاً Masque للشخص (من وجهة النظر هذه يمكن أن يوجد تعبيرات كاذبة). غير أننا لانعود إذن في ميدان الصورة- العاطفة، وإنما ندخل في ميدان الصورة- الفعل. فالصورة - العاطفة، من جهتها، مجردة عن الاحداثيات المكانية- الزمانية التي تردّها إلى ظرف من الظروف، و هي تجرد وجه الشخص الذي تنتسب إليه داخل أحد الظروف.

إن بيرس الذي كنا قد بيّنا أهميته القصوى فيما يتعلق بتصنيفه الكامل للصور والإشارات، قد ميّز بين نوعين من الصور سماهما: «صور أولية أو واحديّة» و«صور اثنينية». أما. الصورة الاثنينية فهي تلك التي تكون حيث يوجد اثنين بذاتهما Par soi-même. فما هو كائن على أنه كائن بالنسبة إلى ثان، وما لا يوجد إلا متناقضاً مع آخر، من خلال أو في داخل ثنائي Duel فهو ينتسب إذن إلى الاثنينية، Sécondéité : جهد- مقاومة، فعل- رد فعل، إثارة- استجابة، موقف-

---

١ - icone: العلامةالتي تشير إلى التأثر باعتباره معبَّراً عنه بواسطة الوجه، وسنصطلح على ترجمتها (التأثر الوجهي). (المترجم)

تصرف، فردي- وسط. تلك هي فئة الواقعي، الراهن الكائن، الفرداني Individué[1]. أما الشكل الأول للصورة الاثنينية فهو الشكل الذي تتحول فيه الكيفيات- القوى إلى «قوى» أي أنها تتحول إلى الفعل داخل ظروف أو أحوال خاصة états de choses، أمكنة- أزمنة، محدَّدة، أوساط جغرافية وتاريخية، عوامل جماعية أو أشخاص فردانيين. ها هنا تتولّد وتتطور الصورة الفعل. ولكن مهما كان هذا الخليط المتماسك صميمياً، فإن الصورة الواحديّة Primiété هي من فئة أخرى مختلفة كلياً فهي تحيل إلى نموذج آخر للصورة، وبعلامات مميزة أخرى.
لم ينكر بيرس أن الصورة الواحدية صعبة التحديد، ذلك لأنها محسوسة أكثر مما هي متصورة: إنها تعني الجديد في داخل التجربة، تعني الطازج، تعني العابر، والأزلي مع ذلك وقد أعطى بيرس، كما سنرى، أمثلة في غاية الغرابة، ولكنها تعود كلها إلى التالي: إلى الكيفيات أو القوى، منظوراً إليها لذاتها Pour elles-mêmos، ودون إرجاعها إلى شيءآخر، بمعزل عن أي سؤال حول تحولها إلى الفعل. إنها ما هو كائن على أنه كائن لذاته Pour soi، وفي ذاته En soi-même. فمثلاً «أحمر، Rouge» حاضر في جملة «هو ليس أحمر» مثلما هو في جملة «إنه أحمر». إنه شعور مباشر وآني مثلما هو متضمَّن في كل شعور واقعي، ليس هو، على الاطلاق، مباشر وآني. وهو ليس، حساً، ولاشعوراً، ولافكرة، وإنما كيفية لحسٌ، كيفية لشعور، أو لفكرة، كلها قيد الممكن. فالواحدية Préméité هي إذن فئة الممكن: إنها تعطي قواماً حقيقياً للممكن، تعبّر عن الممكن، دون أن تحوّله إلى الفعل، وعليه فإن الصورة- العاطفة ليست شيئاً آخر، إنها الكيفية أو القوة. إنها الإمكانية الكامنة منظوراً إليها لذاتها، باعتبارها ما يُعبِّر عنه.
والعلامة المميزة التي تلائمها إذن هي التعبير وليس التحول إلى الفعل. لقد تحدث مين Maineوبيران عن عواطف خالصة، لامتموضعة لأنها لاترتبط بمكان محدّد، ماثلة في ظل الشكل الوحيد المتمثل في «il ya يوجد». ولأنها لاترتبط مع أنا (آلام الفالج، صور النعاس المهوّمة، رؤى الجنون). فالتأثر يكون لاشخصياً، وهو يتميز عن كل حالة أو ظرف فرداني: كما أنه فريد، ويمكنه أن يدخل في تركيبات أو في اتصالات فريدة مع تأثرات عاطفية أخرى. والتأثر لايقبل الانقسام. وهو من دون

١- individué: المُعتبر فردي.

أجزاء، كما أن التركيبات الفريدة التي تشكلها التأثرات مع غيرها من، تشكل بدورها كيفية غير منقسمة، وهي لن تنقسم إلا بتغيير طبيعتها «جوهر تعبيري». فالتأثر مستقل عن كل مكان- زمان محدد، غير أنه يتولّد في حكاية، كمعبّر عنه كتعبير عن مكان أو عن زمان، عن حقبة زمنية، أو عن وسط.

باختصار فإن التأثرات العاطفية، الكيفيات، القوى يمكن أن تكون متناولة بطريقتين، إما على أنها متحوّلة إلى الفعل داخل حال (ظرف) أو كمعبّر عنها من خلال وجه أو معادل لوجه، أو من خلال «عرض Proposition» تلكما هما: الصورة الثنائية Sécondéité، و الواحدية Préméité. وكل مجموع صورٍ يكون مصنوعاً من الثنائيات، والواحديات، غير أن الصور- العواطف، بالمعنى الدقيق، لا ترتد إلا إلى الصورة الواحدية.

إنه لمفهوم شجي للتأثر، يحتمل مجازفات «حينما كان في الجانب الآخر من الجسر، أقبلت الأشباح للقائه..». عادةً ما تعترف للوجه بثلاث وظائف: فهو متفرّد (يميّز ويطبع كل إنسان)، وهو متجتمع (يظهر دوراً اجتماعياً)، وهو علائقي موصِل (يؤكد، ليس فقط الاتصال بين شخصين، ولكن أيضاً داخل شخص واحد، حيث يؤكد الوفاق بين شخصيته ودوره). والوجه الذي يُبرز هذه الجوانب الثلاثة في السينما، كما في أي مكان آخر، يفقدها ثلاثتها حالما يتعلق الأمر باللقطة القريبة. إن برغمان هو بلاشك المؤلف الذي أكّد أكثر من غيره على العلاقة الأساسية التي تجمع السينما، والوجه، واللقطة القريبة: «يبدأ عملنا بالوجه الإنساني (...) وإمكانية الاقتراب من الوجه الإنساني هي الأصالة الرئيسية، والخاصة المميّزة للسينما [1]». شخص ترك مهنته، تخلى عن دوره الاجتماعي، لم يعد قادراً، أو لم يعد يريد التواصل مع غيره. يستحوذ عليه صمت يكاد يكون مطبقاً. لقد فقد حتى فرديته، إلى حد أنه يتخذ شبهاً غريباً مع الآخر، شبهاً من خلال الهجر أو الغياب. في الواقع، فإن وظائف الوجه هذه تفترض فعليّة، أو واقع، حالة أشياء (ظرف) حيث الأشخاص يتحركون، ويُحسون، والصورة- العاطفة تجعل هذه الوظائف تذوب وتتلاشى.

١- برغمان دفاتر السينما.

ليس هناك لقطة قريبة لوجه. فاللقطة القريبة هي الوجه. ولكنها، تحديداً الوجه باعتباره قد فكك وظيفته الثلاثية، إن عري الوجه أكبر من عري الأجساد، ووحشيته أشد من وحشية الحيوانات. القُبلة تشي بالعري الكامل للوجه، وتدفعه إلى القيام بكرو- حركات، تُخفيها بقية الجسم. أضف إلى ذلك، أن اللقطة القريبة تجعل من الوجه شبحاً، و الكتاب المقدّم إلى الأشباح. فالوجه هو الهامة مصاص الدماء Vampire، وحروف الكتاب هي خفافيشه، ادواته في التعبير. إن الوجوه تتقارب، تتبادل ذكرياتها، وتنزع إلى الاختلاط، فمن العبث أن تتساءل في فيلم «Persona» فيما إذا كان هذان الشخصان يتشابهان فيما سبق، أو أنهما يبدأان في التشابه، أو أنهما على العكس من ذلك، شخص واحد يزدوج، أو ينشطر. إن اللقطة القريبة وحدها قد دفعت الوجه، حتى تلك المجالات التي كفّ فيها مبدأ الفردانية عن الهيمنة. وهي (أي الوجوه) لاتختلط فيما بينها لأنها تتشابه، وإنما لأنها تفقد تفرّدها، ليس أقل مما تفقد تجمعها، وتواصلها، إنها العملية التي تقوم بها اللقطة القريبة. فهذه اللقطة لاتشطر فرداً، ولاتجمع اثنين فيه: إنها تعطّل التفرّدية، حينذاك فإن الوجه الوحيد والمدمَّر يجمع جزءاً من الأول وجزءاً من الآخر. وعند هذه النقطة لايعود الوجه يعكس شيئاً، بل يعاني فقط خوفاً أصم. إنه يمتص كائنين. اثنين، ويلاشيهما في الفراغ، وداخل الفراغ يكون هو نفسه الفوتوغرام التي تحترق: فاللقطات القريبة- وجوه، هي في آن معاً، الوجه وامحاؤه. لقد دفع برغمان إلى أبعد مدى عدميّة الوجه. أي علاقته في حالة الخوف مع الفراغ، أو مع الغياب. خوف الوجه في مقابل عدمه. لقد بلغ برغمان في جزء طويل من أعماله الحد الأقصى للصورة- العاطفة. لقد أحرق التأثر الوجهي L'icone، لقد أتلف وأطفأ الوجه بالتأكيد مثلما فعل بيكيت.

هل هذا هو الطريق المحتوم الذي قادتنا إليه اللقطة القريبة كجوهر؟ الأشباح تهددنا ولاسيما أنها لاتأتي من الماضي. لقد ميز كافكا سلالتين تكنولوجيتين حديثتين، من جهة وسائط الاتصال- النقل، التي تضمن إدماجنا وتوسعنا داخل المكان والزمان (زورق، سيارة، قطار، طائرة. . .) ومن جهة ثانية وسائط الاتصال- التعبير التي أثارت الأشباح في طريقنا، وحرفتنا صوب تأثيرات باللغة التشوش، وخارج الاحداثيات المألوفة (رسائل، تلفون، راديو، وكل الأجهزة

الصوتية والسينمائية التي تفوق التصور). ليست هذه نظرية، بل تجربة يومية لكافكا: ففي كل مرة نكتب فيها رسالة، فإن شبحاً يمتص منها القبلات قبل أن تصل. وربما قبل أن تنطلق، بحيث أنه ينبغي أن نكتب واحدة أخرى[1]. ولكن ماالعمل حتى لاتُفضي السلسلتين المترابطتين إلى الأسوأ. فالأولى مسلّمة إلى حركة تتحول أكثر فأكثر إلى حركة عسكرية وبوليسية تخلق أشخاصاً- موديلات، في أدوار اجتماعية متصلبة، وداخل شخصيات متخثرة. فيما الخواء يتصاعد في داخل السلسلة الأخرى التي خصتّ الوجوه الباقية بخوف واحد وحيد. تلك هي الحالة بالنسبة لأعمال برغمان، وحتى في جوانبها السياسية («La honte العار» «L'œuf du serpent بيضة الأفعى»، «الخوف). ولكن أيضاً بالنسبة إلى المدرسة الألمانية التي مدّدت، وجدّدت مشروع سينما الخوف هذه. ضمن هذا المنظور، حاول وندرز Wenders التوفيق بين السلسلتين التكنولوجيتين: «أشعر بخوف من أنني أخاف»، فغالباً ما نصادف لديه سلسلة فاعلة، حيث حركات الانتقال تنعكس وتتبادل فيما بينها قطار، سيارة- ميترو، طائرة قارب، متلاقية دون انقطاع، ممتزجة دون توقف، وسلسلة عاطفية (انفعالية Affective، حيث يجري البحث واللقاء مع الأشباح التعبيرية، وحيث يجري إثارتها عبر الطباعة والتصوير والسينما. إن رحلة المسارّة في فيلم «Au fil du temps في مجرى الزمن» تمر عبر آلات الأشباح التعبيرية كالمطابع القديمة، و السينما الجوالة. ورحلة «أليس في المدن» موقّعة بصورة موزونة من خلال صور البولارايد Polaraïds إلى درجة أن الصور تنتهي بالايقاع نفسه، حتى اللحظة التي تقول فيها الفتاة الصغيرة: «أأنت لم تعد تصوّر».

لقد اقترح كافكا صنع خليط من الآلات، وذلك بوضع الآلات المنتجة للأشباح التعبيرية (مطابع، سينما، راديو) فوق وسائط النقل: لقد كان اقتراحه جديداً بالنسبة للمرحلة الزمنية التي كان فيها. التلفون في داخل القطار، مراكز البريد فوق قارب. السينما في داخل الطائرة. أليس هذا هو أيضاً تاريخ السينما بكامله. الكاميرا فوق السكة الحديدية، وفوق الدراجة الهوائية، أو من الجو.. الخ؟، وهذا ما اراده واندير حينما حقق تداخل السلسلتين في أفلامه الأولى. سنحاول ما استطعنا انقاذ الصورة- العاطفة، والصورة- الفعل، انقاذ احداهما من

١- كافكا: رسائل إلى ميلينا.

خلال الأخرى. . ولكن ألم يعد هناك طريق آخر تُنقذ الصورة- العاطفة نفسها من خلاله، وتدفع حدودها الخاصة المعيقة بعيداً. (على غرار الطريق المرسوم في فيلم «الصديق الأمريكي» ووندرز؟ ينبغي للمؤثرات الشعورية أن تشكل تركيبات فريدة، غامضة، يُعاد خلقها باستمرار، على نحو تُشيح فيه الوجوه المتراصفة، بعضها عن البعض الآخر، على نحو كافٍ تماماً حتى لاتذوب وتتلاشى. ينبغي للحركة بدورها أن تتجاوز حالات الأشياء (الظروف)التي ترسم الحركة نقاط الاستهراب فيها Lignes de fuite. بصورة كافية تماماً من أجل أن تفتح في المكان بُعداً لنظام آخر ملائم لتركيبات المؤثرات هذه. تلك هي الصورة- العاطفة. أما حدّها فهو التأثر البسيط للخوف. وتلاشي الوجوه في العدم. ولكن ما تقتات عليه، هو التأثر المركب من الرغبة والدهشة، الذي يعطيها حياة، ومن استدارة الوجوه نحو المنفتح، نحو الحي.

الفصل السابع
الصورة - العاطفة

كيفيات - قوى

امكنة لاعلى التعيين (غير محددة)

ها هي لولو، المصباح الكهربائي، سكين الخبز، جاك باقر البطون: أشخاص يُفترض أنهم واقعيون، بطباع فرديّة، وأدوار اجتماعية، وأشياء مع إستخدامات، وارتباطات حقيقية بين هذه الأشياء وهؤلاء الأشخاص. باختصار: أوضاع فعليّة كاملة. ولكن ثمة أيضاً لمعان النور على السكين. حدّ السكين تحت النور. الهلع والاستسلام لدى جاك، الحنان لدى لولو. تلك هي كيفيات خالصة، أو امكانات كامنة فريدة لـ «ممكنات» خالصة تقريباً. من المؤكد أن الكيفيات- القوى ترتدّ إلى الأشخاص وإلى الموضوعات. أي إلى الأوضاع، مثلما هي ترتد إلى أسبابها. ولكنها نتائج خاصة جداً: إنها بمجموعها لاتُحيل إلا إلى ذاتها، وتشكّل المعبَّر عنه L'exprimé في وضعٍ أو ظرف من الظروف، بينما الأسباب، من جانبها، لاتحيل إلا إلى ذاتها، مكوّنة الأوضاع أو الظروف فكما قال بالاز Balazs، عبثاً تكون الهوة سبباً للدُّوار، فهي لاتفسّر تعبيره فوق الوجه. أو إذا شئتم فهي تفسّره، من دون أن تجعله مفهوماً: «إن الهوّة التي ينحني فوقها شخص، ربما تفسر تعبير الخوف لديه، ولكنها ليست هي التي تخلق هذا التعبير، لأن التعبير يوجد حتى من دون تسويغ، وهو لا يصبح تعبيراً لأننا سنُلحق به وضعاً عبر التفكير[1]». من المؤكد أيضاً أن للكيفيات- القوى دوراً مسبقاً، طالما أنها تهيء الحدث الذي سيتحول إلى الفعل

١- بالاز: روح السينما.

في داخل الأوضاع، ثم تغيّره (طعنة السكين، السقوط في الهوّة)، غير أنها في ذاتها En elles-mêmes أو باعتبارها معبَّراً عنها Exprimées، هي الحدث في جزئه الأبدي، فيما سماه بلانشو Blanchot «الجزء من الحدث الذي يستحيل تحقيق اكتماله».

أياً كانت العلاقات الضمنية المتبادلة بين الكيفيات- قوى، فنحن نميز إذن حالتين لها، أعني للتأثيرات الشعورية Des affects: من جهة كونها متحولة إلى الفعل داخل ظروف فردانية وداخل الترابطات الواقعية المتطابقة (مع مكان- زمان، سمات، أدوار، موضوعات)، ومن جهة كونها معبَّراً عنها لذاتها Pour elles-mêmes، ومن خارج إحداثيات مكانية- زمانية، بتفرداتها الخاصة المثالية، وباتصالاتها المضمرة. إن البعد الأول (الحالة الأولى) يؤلف ما هوجوهري في الصورة - الفعل L'image-action، وفي اللقطات المتوسطة Plans moyens، غير أن البعد الآخر (الحالة الأخرى) يشكّل الصورة- العاطفة، أو اللقطة القريبة. فالتأثر الصرِّف، أي المعبَّر عنه الصرف في ظرف من الظروف، يُحيل في الحقيقة إلى وجه معبِّر عنه (أو إلى عدة وجوه، أو ما يعادلها، أو إلى عرض ما). إن الوجه، أو المعادل له هو الذي يلتقط ويُظهر التأثر كما هيّه معقّدة، ويؤكّد الاتصالات المضمَرة بين نقاط فريدة لهذه الماهية (اللمعان، حد السكين، الهلع، الحنان...).

لاتمتلك التأثرات حالة التفرّد التي يمتلكها الأشخاص والأشياء، ولكنها لاتختلط مع ذلك بحالة اللاتميّز في الفراغ. إن لها خصوصيات تدخل في اتصال مضمر (اتصال بالقوة)، وتشكل في كل مرة ماهية معقدة. إن ذلك يشبه درجات الانصهار، الغليان، التكثيف، التخثر.. الخ. لذلك فإن الوجوه التي تُظهر التأثرات المختلفة، أو الدرجات المختلفة لتأثر واحد، لاتختلط ببعضها في خوف وحيد يعمل على امحائها (الخوف الماحي هو فقط حالة- حد Un cas-limite). إن اللقطة القريبة تعطّل التفرّد، كان روجر لينهاردت Roger Leenhardt على صواب حين قال معبراً عن نفوره من اللقطة القريبة بأنها تجعل كل الوجوه متشابهة: كل

---

(١) Profondeur: المسافة التي تستطيع أن تحتفظ فيها العدسة بوضوح الأشياء القريبة والبعيدة.

الوجوه غير المطرّاة بالمساحيق تتشابه لدى الممثلة فالكونيتي Falconelti. وكل الوجوه المطرّاة بالمساحيق متشابهة لدى غريتا غاربو. كذلك فهو يذكر بأن الممثل نفسه لايعرف نفسه داخل اللقطة القريبة (فحسب شهادة ليرغمان: «كنا في طريقنا إلى طاولة المونتاج حين قال ليف: أنت ترى كم هو قبيح بيبي. فقال بيبي بدوره لا، ليس هذا أنا، بل أنت يا ليف...»). هذا يعني فقط بأن الوجه- اللقطة القريبة، Le vesage-gros pnan، تفعل فعلها، لامن خلال فردية (ذاتية) دور، ولامن خلال شخصية الممثل، ومع ذلك فليست كل الأدوار أو الشخصيات تتساوى. فإذا كان ثمة وجه من طبيعة معبرة عن مثل هذه الخصوصيات أكثر من غيرها، فذلك عائد إلى تفاضلية (تباينية Differenciation) أجزائه المادية، وقدرته على تغيير النِّسب فيما بينها: أجزاء متصلبة وأجزاء ناعمة، متجهمة ومشرقة، كامدة ولامعة، صقيلة وخشنة، حادة ومقوسة.. الخ نحن نلاحظ إذن بأن وجهاً ما مرصود لمثل هذا النموذج من التأثرات، أو هذه الماهيات أكثر من غيرها. فاللقطة القريبة تجعل من الوجه مادة البناء الصرفة للتأثر، من هنا تنبع هذه الأعراس السينمائية الغربية التي تمنح الممثلة فيها وجهها، والقدرات المادية لأجزائه فيما يبتكر المخرج التأثر أو الشكل القابل للتعبير الذي يستعير الوجه وقدراته ويشغّلها.

ثمة إذن تركيب داخلي للقطة القريبة، أعني بذلك: كادراج (ضبط الكادر cadrage) وسرد فيلمي (تقسيم النص إلى لقطات مرقّمة découpage)، ومونتاج، تكون كلها مؤثرة شعورياً، وما يمكن تسميته بالتركيب الخارجي يتمثل في ارتباط اللقطة القريبة بغيرها من اللقطات، مثلما بنماذج أخرى من الصور. أما التركيب الداخلي فيتمثل في ارتباط اللقطة القريبة، إما مع لقطات قريبة أخرى، وإما مع ذاتها، عناصرها، وأبعادها. أضف إلى ذلك أنه لايوجد كبير فرق بين الحالتين: إذ من الممكن وجود تعاقب في اللقطات القريبة، على نحو متراصٍ أو على مسافة فيمابينها، غير أن لقطة قريبة واحدة يمكنها أن تُبرز بالتتابع هذا الملمح أو ذاك، هذا الجزء أو ذاك من الوجه، وتجعلنا نشهد تغيّر العلاقات فيما بينها. في لقطة قريبة واحدة يمكن جمع العديد من الوجوه على نحو متزامن، أو جمع العديد من أجزاء الوجوه (ليس من أجل قُبلة)، من الممكن أخيراً للقطة قريبة أن تنطوي على مكان- زمان، بعمق أو على نحو سطحي، كما لو أنها قد انتزعته من

إحداثياته التي تجرّدت هي منها: فهي تنقل معها قطعة من السماء، من مشهد طبيعي أو من شقّة بناء، طرف نظرة يتركّب الوجه معها بالقوة أو بالكيفية. ثمة لقطة قريبة لايزنشتاين: مظهرجانبي هائل لإيفان بينما جمهور المتوسلين بحجم صغير منمنم يقابل منحنياً الخط المتعرج ذا الزوايا الحادة لأنف القيصر ايفان، للحيته، لجمجمته، لقطة أخرى لأوليفيرا Oliveira تُظهر وجهين لرجل، بينما في العمق، فإن الحصان الذي يتسلق الدرجات يمثل التأثرات التي يبعثها ارتفاع وتيرة الحب L'enlévement amaureux. لقد رأينا، في الحقيقة، بأنه ليس هناك ما يدعو للتمييز بين اللقطة الكبيرة Le tres gros plan، واللقطة القريبة، واللقطة القريبة المتوسطة Le plan rapproché أو حتى اللقطة الأمريكية، حينما تتحدد اللقطة القريبة، ليس من خلال أبعادها النسبية، بل من خلال أبعادها المطلقة أو وظيفتها، التي هي إظهار التأثر كماهية. ما نسميه تركيباً داخلياً للقطة القريبة سيرتكز إذن على العناصر التالية: الماهية المعقدة المعبَّر عنها مع الخصوصيات التي تشتمل عليها. الوجه أو الوجوه التي تعبر عن هذه الماهية، مع هذا أو ذاك من أجزاء الوجه المتميّزة، ومع النِّسب المتغيّرة بين الأجزاء (وجه يتصلب، وجه يرق). مكان الاتصال المُضمَر بين الخصوصيات، الذي يميل إلى التطابق مع الوجه أو الذي يتجاوزه. تحويل الوجه (إشاحته) أو الوجوه التي تفتتح هذا المكان أو ترسمه.

جميع هذه الجوانب موصولة ببعضها باديء ذي بدء، ليس تحويل الوجه (إدارته) هو نقيض الالتفات. فكلا الاثنين متلازمان: الأول سيكون الحركة المولّدة للرغبة، والآخر سيكون الحركة العاكسة للإعجاب، كما بيّن ذلك Caurthial. إنهما ينتميان معاً إلى الوجه، ولكنهما لايتعارضان، أحدهما مع الآخر، إنهما يتعارضان كلاهما مع الفكرة الخاصة بوجه مميّز، ميت وثابت سيمحو كل الوجوه وسيقودها إلى العدم. ما دام هناك وجوه، فإنها تدور مثل كواكب سيّارة حول الكوكب الثابت. وفيما هي تدور لاتني تتحول عن الكوكب الثابت. إن مجرد تغيّر بسيط في اتجاه الوجه يبدّل النسبة بين أجزائه المتصلبة وأجزائه الرقيقة وعبر ذلك، يحوّل التأثر. كذلك فإن لوجه واحد معاملاً coefficient لتحويله ولالتفاته. فمن خلال الالتفات- التحويل يعبِّر الوجه عن تأثره، عن ازدياد التأثر وعن نقصانه. بينما امحاء الوجه يتجاوز عتبة نقصان التأثر، ويغوص بهذا التأثر

داخل الفراغ ويُفقد الوجه تعابيره. في فيلم «اللولو» لبابست يتحولّ وجه جاك عن وجه المرأة، فيعدلّ التأثر ويجعله يتنامى في اتجاه آخر، وصولاً إلى هبوطه الفجائي في هوّة العدم. لقد أمكن لسينما برغمان أن تجد غايتها في امحاء الوجوه: فقد كان سيتركها تعيش زمن اكتمال ثورتها الغريبة وحتى المفعمة بالكراهية أو بالخزي. فالعجوز الجاحظة العينين كانت مثل الشمس السوداء والتي تدور حولها، ولكن تتحول عنها البطلة في فيلم «وجهاً لوجه Face á Face»، والخادمة في فيلم Cris et chuchotement صرخات وهمسات» تشرئب بوجهها العريض، الرخو والصامت، غير أن الأختين لاتستمران في الحياة إلا دائرتين حولها، ومتحولتين أو مشيحتين الواحدة عن الأخرى. وذلك هو التحول (عدم الالتفات) المتبادل بين الأختين في فيلم «Silence الصمت»، وكذلك الحياة المضطربة لبطلي فيلم «Persona». ويصل برغمان بالوجوه إلى اللحظة الظافرة، التي تستعيد فيها الوجوه قوتها الكاملة، فيما وراء العدم. وفيما هي تدور حول المومياء المحنطة ستدخل في اتصال مضمر، بشكل تأثراً قوياً قوة سلاح يجتاز المكان، محتضناً وضعاً من الأوضاع جائراً، بدلاً من أن يحرق الأشياء ذاتها، واهباً من جديد حياة إلى الحياة الأولى، في ظل وجه إنسان خنثى أو وجه طفل (Fanny et Alexandre» فاني والكسندر»).

إن الماهية المعبّر عنها L'entité هي ما كان يسمى في العصور الوسطى «التعبير المعقّد» عن قضية من القضايا، متميز عن ظرف من الظروف. فالمعبّر عنه، أعني التأثر يكون معقداً لأنه مركّب من كافة أنواع التفردات (الخصوصيات) التي يجمعها حيناً، وحيناً ينقسم في داخلها، لذلك فهو لايكف عن التغيّر، عن تبديل طبيعته تبعاً للتجميعات التي يقوم بها، أو للانقسامات التي يعانيها. وذلك هو الجوهر التعبيري. أعني ما لايتزايد أولا يتناقص دون أن يغيّر طبيعته. إن ما يصنع وحدة التأثر في كل لحظة هو الاتصال المضمر الذي يتأكد من خلال التعبير، وجه أو عرض Proposition. فاللمعان، الخوف، يمثل حد السكين، الحنان، هي كيفيات وقوى مختلفة جداً تتجمع تارة، وتتفرق تارة أخرى. الأول يمثل قوة أو كيفية لحسّ والثاني قوة أوكيفية لشعور، والثالث لفعل، والأخير لحالة. نقول «كيفية- حسّ»، أو كيفية- شعور... إلخ لأن الإحساس والشعور- الخ سيكون بالتحديد ذلك

الذي في داخله ستتحولّ إلى الفعل الكيفية- القوة. مع ذلك. فإن الكيفية- القوة لاتختلط مع الأوضاع التي ستحولها إلى الفعل على هذه النحو: لايختلط اللمعان مع حس ما ولا يختلط القاطع مع فعل ماولكنهما محض امكانيتين، محض كمونين سيصبحان متحققين في ظروف ما عبر الإحساس الذي يمنحنا إياه السكين تحت الضوء أو عبر الفعل الذي ينفذه السكين في قبضة يدنا. كما قال بيرس إن لوناً كاللون الأحمر، قيمة كاللمعان، قوة كشفرة السكين، كيفية كالصلب أو اللين هي بمجموعها امكانات ايجابية لاتحيل إلا إلى نفسها. كذلك فإنها بقدر ما يمكنها الافتراق بعضها عن البعض الآخر، يمكنها أن تتجمع وأن تحيل الواحدة منها إلى الأخرى، في اتصال مُضمر لايختلط هوبدوره، مع الترابط الواقعي بين المصباح، والسكين، والأشخاص، بالرغم من أن هذا اللقاء (الاتصال) المضمر لايتحول إلى الفعل، هنا والآن ضمن هذا الترابط الواقعي. علينا دوماً أن نميز الكيفيات- القوى في ذاتها En elle-mêmes باعتبارها معبّراً عنها من خلال وجه، وجوه أو معادلات لها (صورة عاطفة من الفئة الواحدية Priméité)، وأن نميزها باعتبارها متحولة إلى الفعل في ظروف ما وداخل مكان- زمان محدَّد (صورة-فعل من الفئة الثانية Sec- ondéité).

في الفيلم العاطفي المؤثّر جداً «La passion de Jeanne d'arc آلام جان دارك ثمة ظروف تاريخية تدوم زمناً، أدوار اجتماعية، طباع فردية أو جماعية، ترابطات واقعية فيما بينها. جان، الأسقف، الانكليزي، القضاة، المملكة، الشعب، باختصار المحاكمة Procés. غير أن هناك شيئاً آخر، ليس هو بالضبط من الأبدي أو مما فوق التاريخ: إنه الحدث الجنيني الذي يتولّد في قلب الحاضر، كما قال بيغي Péguy ويبدو ذلك أشبه بحاضرينْ لايكفّان عن أن يتقاطعا، حيث أن الأول ما إن يكتمل حدوثه حتى يكون الآخر قد تقرّر. لقد قال بيغي: مع أننا نعيش في غمرة الحدث التاريخي، غير أننا نيممّ طريقنا إلى داخل الحدث الآخر: وهكذا ينقضي زمن طويل على تجسّد الأول، بينما الثاني يواصل إظهار نفسه، ويبحث أيضاً عن تعبير له. إنه الحدث نفسه. ولكن جزءاً منه يكتمل تماماً في ظرف من الظروف، بينما الآخر هو بالأحرى عصي على كل اكتمال. سرّ الحاضر هذا لدى بيغي أو بلانشو. وأيضاً لدى دريير Dreyer وبريسون Bresson هو الفرق بين

محاكمة جان دارك Proées وبين آلامها Passion رغم أنهما متلازمان إن الأسباب الفاعلة محدّدة ضمن الظروف، ولكن الحدث نفسه الذي ينتج عنها، المثير للعواطف، النتيجة، يتجاوز أسبابه الحقيقية، ويحيل إلى نتائج أخرى، فيما الأسباب تسقط من جهتها. ذلك أن غضب الأسقف. واستشهاد جان دارك، وكذلك مواقف وأدواراً أخرى لن يبقى منها إلا بما يلزم، كي يتحرر التأثر ويجري اتصالاته، «قوة» الغضب أو الخديعة، «كيفية» الضحية والشهيدة أن نستخلص الآلام من المحاكمة، يعني أن نستخلص من الحدث ذلك الجزء الساطع، العصي على الفناء الذي يتجاوز تحوّله الخاص إلى الفعل. «الاكتمال الذي لايكون هو ذاته مكتملاً على الاطلاق». إن التأثر العاطفي هو كالمعبّر عنه في الظرف الزمني، غير أن هذا المعبّر عنه لايحيل إلى هذا الظرف، فهو لايُحيل إلا إلى الوجوه التي تُفصح عنه، وسواء أكان مركّباً أو منفرداً، فإن هذه الوجوه تمنحه مادةً محرّكة، إن الفيلم حين يتركب من لقطات قريبة قصيرة، فإنه يقوم بحمل هذه الجزء من الحدث الذي لاينقاد إلى التحول إلى الفعل في وسط محدّد.

إن مايكتسب أهمية، هو ملاءمة الوسائل التقنية لهذا الهدف. فتركيز الكادر Cadrage المؤثر عاطفياً Affectif يعمل من خلال لقطات قريبة قاطعة coupant. فحيناً يُقتطع من كتلة الوجه شفاهٌ صارخة أو أفواه درداء ضاحكة وحيناً آخر يقطع الكادر أحد الوجوه على نحو أفقي أو شاقولي أو بشكل منحرف، أو مائل كما أن الحركات تكون مقطوعة خلال مجراها. كما لو كان لابد من قطع الروابط الواقعية والمنطقية. غالباً ما كان وجه جان دارك مدفوعاً إلى الخلف في الجزء الأسفل منه من الصورة بحيث أن اللقطة القريبة تنقل معها جزءاً من الديكور الأبيض، منطقة فارغة، حيزاً من السماء. حيث تستمدّ منه جان الإلهام. إنها وثيقة استثنائية حول لتفات الوجوه أو تحوّلها. هذه الكوادر المقطوعة تستجيب لمفهوم «إزاحة الصورة Découpage» المطروح من قبل بونيتزر Bonitzer، لتحديد الزوايا الغريبة التي ليست مستساغة كلياً من قبل ضرورات الفعل أو الإحساس. لقد تجنب دريير طريقة الحقل- الحقل المعاكس (champs- contrechamps اللقطة واللقطة المعاكسة) التي ستحتفظ لكل وجه بعلاقة واقعية مع الوجه الآخر، والتي ستساهم أيضاً في

صورة- فعل إنه يفضل عزل كل وجه في لقطة قريبة. لايشغلها سوى جزء من الوجه بحيث أن وضع الوجه من اليمين أو من الشمال يؤدي مباشرة إلى اتصال مضمر لايعود بحاجة إلى المرور عبر ارتباط واقعي بين الأشخاص.

إن التقطيع الفني Découpage، المؤثر عاطفياً affectiv، يعمل بدوره من خلال ما كان يسميه دريير نفسه «لقطات قريبة سائلة coulants». من المؤكد أن ذلك يمثل حركة متواصلة، تنتقل الكاميرا عبرها من لقطة قريبة إلى لقطة متوسطة أو لقطة رئيسية. ولكن هذا يمثل على الأخص طريقة لمعالجة اللقطة المتوسطة، والرئيسية كلقطات قريبة، وذلك من خلال فقدان العمق، أو إلغاء المنظور. لم يعد ذلك هو اللقطة القريبة المتوسطة Plan rapproché، وإنما أية لقطة لاعلى التعيين، والتي بإمكانها أن تتخذ وضع اللقطة القريبة: فتميل إلى التلاشي تميزات المكان المتوارثة. وبإلغاء دريير للمنظور «الجوي Atmosphérique» فإنه قد غلّب منظوراً زمنياً بالتحديد أو حتى روحياً: فبتحطيمه للبعد الثالث، جعل المكان ذا البعدين في علاقة مباشرة مع التأثر، مع بعد رابع، وخامس، الزمان والروح. من المؤكد أن اللقطة القريبة يمكنها أن تفتح أو تُلحق بها خلفيات من خلال عمق المجال. ولكن الأمر ليس كذلك بالنسبة إلى دريير، فالعمق بالنسبة إليه، حينما ينفتح، يشير إلى اختفاء شخصية من الشخصيات. بالنسبة إليه فإن نفي العمق والمنظور، والامتلاء الكامل للصورة هو الذي سيتيح مماثلة الصورة المتوسطة أو الرئيسية للقطة قريبة، وسيتيح مبادلة مكان أو عمق أبيض باللقطة القريبة، ليس فقط في فيلم مثل «جان دارك» حيث اللقطات القريبة مهيمنة، بل حتى، وبوجه خاص، في الأفلام التي لم تعد تهيمن فيها، ولم تعد بحاجة إلى الهيمنة، بحيث أنها ما إن «تسيل» حتى تتشرّبها سلفاً كافة اللقطات الأخرى. كل شيء مهيأ حينئذ بالنسبة إلى المونتاج المؤثر عاطفياً Affectif. أي بالنسبة إلى الصلات بين اللقطات القاطعة والسائلة، التي ستجعل من كل اللقطات حالات خاصة للقطات قريبة.

-٢-

بالرغم من أن اللقطة القريبة تنتزع الوجه (أو ما يعادل الوجه) من سائر الاحداثيات المكانية- الزمانية، فإن بإمكانها أن تحمل معها Avec soi مكاناً- زماناً يكون خاصاً بها. طرف نظرة، سماء، مشهد طبيعي، أو عمق. تارة فإن عمق

المجال هو الذي يمنح اللقطة القريبة خلفية، وتارة أخرى، على العكس، فإن نفي المنظور والعمق هو الذي يماثل اللقطة المتوسطة باللقطة القريبة. فإذا ما أحرز التأثر مكاناً، فلماذا لن يتمكن من جعله بمعزل عن وجه، مستقلاً عن اللقطة القريبة، وعن كل إرجاع إلى اللقطة القريبة؟.

لنعد إلى فيلم «محاكمة جان دارك Procès de Jeanne d'arc» لبريسون Bresson إن جان سيموليه وميشيل ايستيف قد حددا التباينات والتماثلات بين هذا الفيلم وبين فيلم «آلام جان دارك» لدرير. يتعلق الشبه الكبير بينهما بالتأثر كماهية روحية معقدة: المكان L'espace الأبيض للاتصالات، للتوحّدات والانقسامات. لجزء من الحدث الذي لايقتصر على الظرف، السر الكامن في هذا الحاضر الذي يبدأ من جديد. مع ذلك، فإن الفيلم قد صُنع، بنحو خاص من لقطات متوسطة، من مجال- مجال معاكس. وجان دارك رهينة لقضيتها أكثر مما هي رهينة لآلامها، كسجينة تقاوم جلاديها أكثر منها كضحية وشهيدة. فإذا كان صحيحاً أن هذه المحاكمة (القضية) المعبر عنها لم تختلط مع المحاكمة التاريخية، فإنها، هي نفسها، الآلام Passion لدى بريسون مثلما هي لدى درير، وهي تدخل في اتصال مضمر مع آلام المسيح. غير أنه لدى درير فإن الآلام قد تبدّت بطريقة «انتشائية Exta-tique» ونقلت عبر الوجه استنزافها، وتحولها وبلوغها أقصى مداها. بينما كانت لدى بريسون، بحد ذاتها هي «القضية». محطة، خطوة أو مسير. (إن فيلم «يوميات خوري في الريف» يؤكد على هذا الجانب من الوقفات (المحطات) على درب الصليب). إنه بناء المكان قطعة قطعة، من خلال دلالة لمسيّة، حيث تأخذ اليد الوظيفة التوجيهية التي اتخذتها في فيلم «Pickpoket النشال» خالعة الوجه عن عرشه. إن قانون هذا المكان هو «التقطيع». فالطاولات والأبواب لاتكون معطاة كاملة. غرفة جان، وصالة المحكمة، وزنزانة المحكوم بالإعدام لاتكون معطاة في لقطات رئيسية (لقطات مجموع Plan d'ensemble)، ولكنها مضبوطة بنحو متتابع، تبعاً للوصلات Raccords التي تجعل من تلك اللقطات واقعاً مغلقاً في كل مرة ولكن إلا ما لانهاية. من هنا ينبع الدور الخاص لإزاحات الصور Décadrag-es. فالعالم الخارجي، ذاته لايبدو إذن مختلفاً عن الزنزانة. مثل غابة أكاريوم La forêt-Aquarium في فيلم «L'ancelot du lac». ذلك يبدو كما لو أن الروح

تصطدم بكل جزء، مثلما بكل زاوية مغلقة، ولكنها تتمتع بحرية يدوية (حرية يد) في وصل الأجزاء. في الواقع، فإن وصل الأجزاء المتجاورة يمكن أن يحدث بطرق عديدة. وهو مرهون بشروط جديدة للسرعة والحركة، للقيم الايقاعية التي تتعارض مع كل تحديد مسبق «تبعية جديدة. . . . » فميدان لونغ شامب، ومحطة ليون في فيلم «النشال» هما مكانان واسعان للتقطيع يتغيران تبعاً للوصلات الايقاعية التي تناظر التأثرات الشعورية لدى السارق، فالهلاك أو النجاة يتبادلان الأدوار فوق طاولة متداعية بحيث أن الأجزاء المتتابعة تنتظر من حركاتنا أو بالأحرى من ذهننا القيام بالترابط الذي ينقصها. فالمكان ذاته يخرج عن احداثياته الخاصة مثلما عن علاقاته المترية. إنه مكان ملموس Tactile. لقد تمكن بريسون عبر ذلك من الوصول إلى نتيجة لم تكن إلا نتيجة غير مباشرة لدى دريير فالتأثر الروحي L'affect spirituel لم يعد معبّراً عنه من خلال وجه، والمكان لم يعد بحاجة إلى أن يكون خاضعاً أو متمثلاً في لقطة قريبة، معالجة، مثل لقطة متوسطة، ضمن مكان قادر على أن يكون موافقاً لها.

لم يعد المكان هذا المكان المحدد أو ذاك. لقد أصبح مكاناً لا على التعيين quelconqueطبقاً لعبارة باسكال أوجي. من المؤكد أن بريسون لم يبتدع المكانات غير المحددة (لاعلى التعيين)، رغم أنه قد قام ببنائها من جهته، وعلى طريقته. لقد فضّل أوجي أن يبحث عن مصدرها في السينما التجريبية، غير أن بوسعنا القول أيضاً، بأن هذه المكانات (Les espaces) قديمة قدم السينما. إن مكاناً ما لا على التعيين ليس مكاناً عاماً ومجرداً، في كل زمان، وفي كل مكان. إنه مكان فريد كلياً، فقد تجانسه فقط، أي أساس علاقاته المترية، أو ترابط أجزائه الخاصة، بحيث أن الوصلات Raccordements يمكنها أن تتحقق بعدد لامحدود من الطرائق. إنه مكان اتصال مضمر متناول كمكان صرف للممكن. إن مايكشف عنه اللا ثبات، واللاتجانس وغياب الرابط لمكان كهذا هو في الواقع ثراء في الممكنات والتفردات التي تمثل الشروط المسبقة لأي تفعّل (تحوّل إلى فعل)، ولكل تحديد. لذلك نعرّف الصورة- الفعل من خلال الكيفية، أو القوة، باعتبارهما متحولين إلى الفعل في داخل مكان محدّد (في داخل ظرف) فلا يكفي أن نقابلها (الصورة- الفعل) بصورة- عاطفة تعيد الكيفيات والقوى إلى الحالة قبل الفعلية التي تأخذها الكيفيات

والقـوى فـوق وجـه. نحن نقـول الآن بأن هناك نوعين من عـلامـات الصـورة- العـاطفـة، أو شكلين للصـورة الأوليـة (الواحـدية Priméité): من جـهـة، الكيفيات-القوى المعبَّر عنها من خلال وجه أو معادل له ولكن من الجهة الثانية الكيفيات - القوى المعروضة داخل مكان لا على التعيين وربما كانت الثانية أكثر دقة من الأولى، أكثر كفاءة على إظهار ولادة، وتقدم، وانتشار التأثر. ذلك أن الوجه يبقى وحدة unité ضخمة، حيث أن الحركات، كما لاحظ ديكارت، تعبر فيها عن انفعالات عاطفية مركبة ومختلطة. فحالما نترك الوجه واللقطة القريبة، ونضع في اعتبارنا لقطات معقدة تتجاوز التمييز البسيط جداً بين اللقطة القريبة، واللقطة المتوسطة واللقطة الرئيسية فإننا على ما يبدو نكون قد دخلنا في «منظومة مشاعر» أكثر دقة وتفرداً وأقل سهولة في تعيين نوعها، صالحة لإحداث تأثرات لاإنسانية Non-humains. بحيث أنها ستكون من الصورة- الإحساس مثلما من الصورة- العاطفة: وسيكون لهذه الصورة بدورها علامتان. ستكون الأولى فقط علامة تركيب ثنائي القطب Bipolaire والأخرى علامة وراثية أو تفاضلية Differentiel. وسيكون المكان اللامحدد هو العنصر الوراثي للصورة العاطفة.

في كتاب يوميات مريضة بالفصام تشعر الفتاة الفصامية «بأول أحاسيسها الوهمية» أمام صورتين: صورة صديقة تقترب منها ويتضخم وجهها، على نحو بالغ، (كما لو أنه وجه أسد)، وصورة حقل قمح يغدو لامحدوداً «الاتساع الهائل للاصفرار الفاقع» فلو رجعنا إلى مصطلحات بيرس فسنسمي كما يلي علامتي الصورة- العاطفة: icone[1] دلالة التأثر الوجهي، على أنها العلامة المميزة للتعبير عن كيفية- قوة من خلال الوجه، و Qualisigne (أو Postisigne)[2] على أنها التعبير عن تأثر في فضاء ما لاعلى التعيين أو تأثر مكاني. إن بعض أفلام جوريس ايفنس Joris ivens تقدم لنا فكرة عما تعنيه عبارة التأثر المكاني qualisigne: «ليس

---

١) icone: مستعملة هنا للدلالة على التأثر باعتباره معبّراً عنه من خلال وجه أو ما يعادله (المؤلف) وسنصطلح على ترجمتها هنا: دلالة التأثر الوجهي (المترجم)

٢) qualisigne: مستعملة هنا للدلالة على التأثر باعتباره معبَّراً عنه (أو معروضاً) في مكان ما لا على التعيين. سواء أكان مكاناً مفرّغاً أم مكاناً ليس وصل أجزائه ثابتاً (المؤلف) وسنصطلح على ترجمته دلالة تأثر مكاني (المترجم)

المطر مطراً محدداً، ملموساً، هاطلاً في مكان ما. هذه الانطباعات البصرية عن المطر ليست موحّدة عبر تصورات مكانية أو زمانية. فما تلحظه العين هنا، وبالحساسية الأشد رهافة، ليس هو المطر في الحقيقة ولكنه الطريقة التي يظهر فيها، حينما تتقاطر حباته بسكون وتواصل من ورقة إلى ورقة. حينما يكون لصفحة الماء في البركة مظهر لحم الدجاجة. حينما تبحث قطرة، وهي حائرة، عن طريقها على صفحة الزجاج. حينما تنعكس حياة مدينة كبيرة فوق الاسفلت المغسول بالمطر... وحتى حينما يتعلق الأمر بموضوع وحيد، مثل جسر روتردام الحديدي، فإن هذا البناء المعدني يتحلل إلى صور لامادّية، مؤطرة بألف طريقة مختلفة، وواقع أن هذا الجسر يمكن أن يكون مرئياً بطرق عديدة يجعله، والحق يقال جسراً لاواقعياً. فهو لايبدو ولنا وكأنه من صنع مهندسين يرمون إلى غاية معينة، بل أشبه بسلسلة غريبة من التأثرات البصرية. إنها تبدلات في رؤية الجسر تزيغ النظر وتجعل من الصعب على قطار البضائع أن يمر فوقها. لم يكن ذلك تصوراً للجسر، ولم يكن أيضاً حالة فردانية (معتبرة فردية) ومحدَّدة من خلال شكلها، ومادتها المعدنية، واستخداماتها ووظائفها. إنها إمكانية. إن المونتاج السريع المؤلف من سبعمئة لقطة يجعل المشاهد المختلفة ممكنة الاتصال بما لا يحصى من الطرائق وبما أن هذه المشاهد ليست موجَّهة، بعضها نسبةً إلى البعض الآخر فإنها تشكل مجموع التفردات (الخصوصيات) التي تتصل داخل المكان اللامحدد حيث ظهر هذا الجسر وكأنه كيفية خالصة، ظهر هذا المعدن كقوة خالصة. وجسر روتردام ذاته كتأثر. والمطر كذلك لم يكن كثيراً هو مفهوم المطر ولم يكن ظرفاً زمانياً ومكانياً ما طرين لقد كان مجموعات الخصوصيات التي صورت المطر مثلما هو في ذاته en soi. قوة خالصة أو كيفية تقترن، من دون تجريد بسائر الأمطار الممكنة، وتكوّن المكان اللامحدد الملائم. وذلك هو المطر كتأثر. وما من شيء يمكنه أن يتعارض مع فكرة مجردة وعامة بالرغم من أنها ليست متحولة إلى الفعل في ظرف فرداني.

-٣-

كيف يتمّ بناء مكان ما لا على التعيين (في الاستوديو، أو خارج الاستوديو)؟ كيف يجري استخلاص مكان ما غير معين من وضع معطى، من مكان محدد؟ الوسيلة الأولى إلى ذلك هي الظلال: إن مكاناً مغموراً بالظلال، أو مغطى بالظلال يصبح مكاناً ما لا على التعيين. لقد رأينا كيف تصرفت التعبيرية مع الظلام والنور،

مع القاع الأسود الكامد، ومع مصدر النور: فالقوتان تتزاوجان، تتعانقان تلتحمان على غرار خصوم متصارعين، وتمنحان المكان عمقاً قوياً، منظوراً محرَّفاً ومشبوهاً، وسيكون هذا العمق وهذا المنظور مملوءين بالظلال، إما في ظل شكل يجمع كافة درجات الضوء التدرجي Clair- obscur، أو في ظل شكل أثلام متعاقبة ومتباينة. عالم «قوطي Gothique» يُغرق أو يحطّم الحدود، ويخلع على الأشياء حياة لاعضوية حيث تفقد هذه الأشياء فرديتها (ذاتيتها) ويعزّز امكانيات المكان جاعلاً منه شيئاً ما لانهائياً، العمق هو مركز الصراع الذي يجتذب المكان حيناً إلى داخل هوة sans- fond ثقب أسود، وحيناً يسحبه إلى النور، وبالمقابل فإن الشخصية تغدو على نحو غريب ومخيف مسطّحة، في قاع حلقة مضيئة أو أن ظلها يفقد كل كثافة من خلال نور معاكس contre- jour، وفوق قاع أبيض ولكن ذلك يتم من خلال «عكس لقيم الإضاءة والإظلام»، من خلال عكس للمنظور يضع العمق في المقدمة حينذاك يمارس الظل كامل وظيفته المتوقّعة، ويصوِّر في الحالة الأكثر نقاءً التأثر الناجم عن الخطر المهدِّد، مثلما رأينا الظل في فيلم «Tartuffe» والظل في فيلم «Nosferatu» أو ظل الراهب على العاشقين النائمين في فيلم «Tabou» ويستطيل الظل إلى ما لانهاية. إنه يحدِّد، على هذا النحو، اتصالات مضمرة لاتتطابق مع الظرف الواقعي أو مع وضع الشخصيات التي تنتج هذا الظل: في فيلم «Le mon- treur d'ombres عارض الظلال» لارتور روبسون Arthur robison ثمة يدان لاتتشابكان إلا عبر تمديد ظلالهما، وامرأة تجري مداعبتها عبر ظلال أيدي المعجبين المتحركة فوق ظل جسدها. إن الفيلم يطوِّر بحريّة الاتصالات المضمرة مبيِّناً، كذلك، ما سيحدث فيما لو أن الأدوار، الأمزجة الظروف لم تختف أخيراً لدى تفعيل (تحويل إلى الفعل) التأثر- غيرة: إنه يجعل التأثر بالأحرى مستقلاً عن الظروف المحيطة. في المكان «القوطي الجديد» لأفلام الرعب، فإن ترناس فيشر يدفع بعيداً جداً هذه الاستقلالية للصورة- العاطفة حينما يقود دراكولا إلى الهلاك، ولكن باتصال مضمر مع مراوح طاحونة مشتعلة تلقي بظل صليب على موقع التعذيب تماماً («عشيقات دراكولا»).

إن التجريد الغنائي هو أسلوب آخر، لقد رأينا بأنه يتحدد من خلال علاقة النور بالبياض، ولكن حيث الظل يحتفظ فيه بدور هام، بالرغم من أن دور الظل مختلف جداً في التعبيرية ذلك أن التعبيرية توسّع مبدأ التعارض، النزاع أو

الصراع: صراع الروح مع الظلام. بينما أن فعل الروح لدى أنصار التجريد الغنائي ليس صراعاً ولكنه تخيير (اختيار البديل Alternative). إنــه «أو . . . أو . . .» بصورة أساسية حينذاك لايعود الظل امتداداً إلى ما لانهاية أو قلباً (عكساً) للحدّ إنه لا يعود يمدّد إلى اللانهاية ظرفاً من الظروف وإنما بالأحرى سيعبر عن تخيير بين حالة الأشياء ذاتها وبين الإمكانية، أو الكمون الذي يتجاوزها. على هذا النحو، فإن جاك تورنور Jacquea tourneur يُحدث قطيعة مع التقليد القوطي لفيلم الرعب. ففضاءاته الشاحبة والساطعة، ولياليه المظلمة على خلفية مضيئة تجعل منه ممثلاً للتجريد الغنائي. ففي حوض السباحة في فيلم «cat people» لم يُشاهَد الهجوم إلا عبر الظلال المرتسمة على الجدار الأبيض. هل المرأة هي التي غدت فهداً (اتصال مضمر)، أم الفهد هو الذي أفلت فقط (ترابط واقعي)؟ وفي فيلم «Vaudou» هل كان المشهد يمثل امرأة ميتة- حية في خدمة الكاهنة أو فتاة فقيرة متأثرة بالرسول المبشر؟. سوف لن ندهَش حين نجد أنفسنا مسوقين لذكر ممثلين مختلفين جداً لذلك «التجريد الغنائي» إنهم ليسوا أكثر اختلافاً وتنوعاً من التعبيريين فيما بينهم فالاختلاف بين أنصار مفهوم لايمنع اطلاقاً تماسك وثبات ذلك المفهوم، والواقع أن ما يبدو ولنا جوهرياً في التجريد الغنائي يتمثل في أن الروح لاتنخرط في خوض صراع، ولكنها تكون مرتعاً لتخيير Alternative. وهذا التخيير يمكن أن يظهر في شكل جمالي Esthétique أو عاطفي Passionnelle (Sternberg ستيرنبرغ)، في شكل أخلاقي Ethique (Dreyer دريير) أو ديني (Bresson بريسون)، أو حتى أنه يعمل بين هذه الأشكال المختلفة فلدى ستيرنبرغ على سبيل المثال فإن الخيار الذي كان على البطلة أن تتخذه بين أن تكون خنثى بيضاء باردة. أو أن تكون امرأة عاشقة أو متزوجة يمكن له (أي للخيار) أن لا يظهر، إلا في بعض المناسبات كما في أفلام «Morocco»، «Blonde Venus الشقراء فينوس»، «Shangaï Express» والأمر كذلك في بقية أفلامه: ففيلم «L'impératrice Rouge الامبراطورة الحمراء»، يشتمل على لقطة قريبة واحدة مشطورة بالظل، وهي بالتحديد اللقطة التي تتخلى فيها الأميرة عن الحب وتختار ببرود الاستيلاء على السلطة، بينما البطلة في فيلم «فينوس الشقراء» تتخلى، بالعكس، عن لباس السهرات أو المناسبات ذي اللون الأبيض وتختار الحب الزوجي والأمومي، ولكي

تكون خيارات ستيرنبرغ جنسية بعمق فإنها لم تكن أقل كخيارات للروح من خيارات درييروبريسون المتعالية على الجنسية كما يبدو ظاهرها. وعلى أي حال فإن الأمر لايتعلق سوى بعاطفة أو بتأثر، في النطاق الذي تعنيه كلمة كير كجارد: ما يزال الايمان شأناً من شؤون الحب، التأثر العاطفي، وليس شيئاً آخر

إن التجريد الغنائي يستخلص من علاقته الجوهرية مع البياض نتيجتين تعززان خلافه مع التعبيرية: تعاقب الحدود بدل تعارضها، وبديل أو خيار روحي بدلاً من صراع أو خصام. من جهة التعاقب المتمثل في ابيض- اسود: الأبيض هوالذي يأسر النور أما الأسود فعنده يتوقف الضوء وأحياناً، نصف درجة الأسود Demi- ton، الرمادي، على أنه اللاتميُّز الذي يشكل حداً ثالثاً أما التناوبات فتتوطد من صورة إلى أخرى، أو حتى في الصورة نفسها. وهي لدى بريسون تناوبات إيقاعية مثلما نجدها في فيلم «يوميات خوري في الريف»، أو حتى في فيلم «Lnacelot du lac» حيث نشهد التناوب بين النهار والليل. ولدى درير، تتوصل التناوبات إلى تركيب هندسي عالي الاتقان، كما إلى «بناء نغمي»، أو إلى تبليط تربيعي للمكان، مثلما نشاهد في فيلم («Dies irae» وفيلم «Ordet»). من جهة أخرى فإن الخيار الروحي يبدو ملائماً جداً للتناوب بين الحدود الخير الشر، واللايقين أو اللامبالاة. ولكن ذلك يتم بطريقة غامضة للغاية فمن المشكوك به في الحقيقة أنه «يتوجّب» اختيار البياض. لدى درير أو بريسون فإن البياض الخلوي أو السريري (ما يتعلق بسرير المريض Clinique) يكتسب طابعاً مرعباً، فظيعاً، ليس أقل من البياض الجليدي لدى ستيرنبرغ. فالبياض الذي اختارته الامبراطورة الحمراء» ينطوي عن انصراف فظ عن قيم الألفة الحميمة، التي تستردها «فينوس الشقراء» على العكس بتخليها عن البياض. إنها قيم الصداقة الحميمة ذاتها التي تجدها بطلة «Dies irae» للحظة من الزمن داخل الظل اللامتميز، بديلاً عن البياض المشيخي (المنسوب إلى الكنيسة المشيخية Presbytérien). فالبياض الذي يحتجز النور ليس أفضل من السواد الذي يظل بالنسبة إليه غريباً. في النهاية فإن خيار الروح لايعتمد مطلقاً على تناوب الحدود بصورة مباشرة. بالرغم من أن هذا التناوب يصلح له كأساس: إن التخيير لايعتمد على حدود للاختيار فيما بينها، وإنما على طرائق في العيش لذلك الذي يختار. ذلك أن هناك خيارات لايمكن لنا أن

نتخذها إلا بشرط أن نكون على قناعة بأنه ليس لدينا خيار. إما بمقتضى التزام أخلاقي (الخير، الواجب) أو بمقتضى ضرورة فيزيائية (الظرف الواقعي الوضع أو الموقف)، وإما بمقتضى دافع نفسي (الرغبة التي نشعر بها تجاه شيء ما). إن الخيار الروحي يتحقق فيما بين طريقة الحياة لذاك الذي يختار من دون أن يعرف بأنه يختار، وطريقة الحياة لذاك الذي يعلم بأنه معني بالاختيار. ذلك كما لو أن هناك اختيار للاختيار un choix de choix أو للاإختيار Non- choix فإذا ما كنت واعياً للاختيار، فثمة، إذن، خيارات ليس بمستطاعي القيام بها وثمة طرائق للعيش ليس بإمكاني أن أعيشها، وكل تلك الطرائق في العيش التي جربّتها مشروطة باقتناعي بأنه «لم يكن لديّ الخيار». إن رهان باسكال لم يقل شيئاً آخر: إن تناوب الحدود هو بالتأكيد إثبات لوجود الله، ونفي لوجوده، وهو الوقوف بين الإثبات والنفي (الشك، اللايقين). ولكن خيار الروح هو شيء آخر. فهو واقع ما بين نمط حياة ذاك الذي «يراهن» على أن الله موجود، وبين نمط حياة ذاك الذي يراهن على عدم وجوده. أو الذي لايريد أن يراهن. حسب باسكال فإن الأول من بين هؤلاء الثلاثة يعي بأنه معني بالاختيار أما الثانيان فلا يمكنهما القيام باختيارهما إلا بشرط عدم معرفتهما بأن الأمر أمر اختيار. باختصار. فإن الاختيار كقرار روحي ليس له موضوع آخر سوى ذاته: أنا أختار الاختيار، وعبر ذلك بالذات فأنا استثني كل خيار اتخذتُه لأنه لم يكن لديّ الخيار. إن هذا سيكون أيضاً النقطة الجوهرية فيما سماه كير كجارد «البديل Alternative» وما سماه سارتر «الاختيار Choix» في ترجمته الإلحادية التي أعطاها للفظ كيركجارد.

من باسكال إلى بريسون، ومن كيركجارد إلى دريير ثمة خط من الالهام يرتسم بوضوح. أما مبدعو التجريد الغنائي فلديهم مجموعة غنية من الشخصيات التي تمثل طرائق حياة متعيّنة في الواقع، هناك رجال الله البيض، رجال الخير والفضيلة، «الورعون» لدى باسكال، الطغاة، والمخادعون ربّما، حماة النظام باسم الواجب الأخلاقي والديني، وهناك رجال اللايقين الرماديون (على غرار البطل في فيلم «Vampyr» لدى دريير أولانسيلو أو بريسون. أو حتى في فيلم «Pickpocket النشال» الذي كان عنوانه بالتحديد «incertitude الشك». هناك

المخلوقات الشريرة وهي عديدة لدي بريسون (انتقام هيلين في فيلم: Les Dam du bois de Boulogne سيدات غابة بولونيا.

السرقات في فيلم «النشال»، جرائم ايڤون في فيلم «L'argent المال». وفي ذروة التشدد الجنسيني (المسيحي المتزمت) لبريسون فإنه يسلط الضوء على العار الذي يجلل أعمال البشر، أعني من جهة الخير والشر في هذه الأعمال: ففي فيلم «المال» سوف لن يزاول لوسيان الورع أعمال الاحسان إلا تبعاً للشهادة الكاذبة والسرقة اللذين اتخذهما لنفسه كشرط لعمل البر، بينما لايندفع ايڤون نحو الجريمة إلا انطلاقاً من الشرط الذي حدده الآخر، وعليه فسيمكن القول بأن رجل الخير يبدأ هنا، بالضرورة، من حيث ينتهي رجل الشر. ولكن لماذا لايكون هناك بدلاً عن خيار الشر الذي ما تزال الرغبة دافعاً له، خيار للشر «من أجل» الشر بمعرفة كاملة بدافع هذا الخيار؟ إن جواب بريسون هو جواب ميفستو فيليس لغوته: نحن، الآخرين شياطين، وخفافيش مصاصة للدم Vampires. نحن أحرار في مقارفة فعلنا الأول، ولكننا نصبح عبيداً للفعل الثاني. هذا ما يقوله الحس السليم، الكل مثل مفوض الشرطة في فيلم «النشال»: «لن نتوقف أبداً». أنتم قد اخترتم وضعاً لم يعد يسمح لكم بالاختيار. بهذا المعنى فإن النماذج الثلاثة من الشخصيات السابقة ينتمون إلى الخيار الزائف. إلى ذلك الخيار الذي لايتم اتخاذه إلا بشرط نفي وجود مايختاره المرء (أو أنه لازال هناك ما يختاره). نحن نفهم وجهة نظر التجريد الغنائي، حول ما هو الاختيار، وحول وعي الاختيار كقرار روحي حاسم. ليس هو اختيار الخير، ولا هو كذلك اختيار الشر، إنه اختيار لايتحدد من خلال مايختاره، وإنما من خلال القوة التي يمتلكها والتي تتمثل في إمكانه أن يبدأ من جديد في كل لحظة. أن يبدأ ذاته بذاته، وأن يؤكد ذاته بذاته، مخاطراً برهانه في كل مرة، وحتى إن كان هذا الخيار ينطوي على التضحية بصاحبه. وصاحب الخيار هذا لايقوم بتضحيته إلا وهو يعلم بأنه سيكرر التضحية في كل مرة، وسيقوم بهذه التضحية في كل المرات (هنا أيضاً، فإن هذا تصور مختلف جداً عن تصور التعبيرية التي ترى أن التضحية تحدث مرة واحدة وحسب). لدى سيترنبرغ نفسه فإن الخيار الصحيح ليس هو ما اختارته «الامبراطورة الحمراء»، ولاتلك التي اختارت الانتقام في فيلم «Shangaï Gesture»، ولكن الخيار الصحيح كان من جانب تلك التي

اختـارت حتى التـضحـيـة بنفـسـهـا في فـيـلم «Shangaï Expresse»، ذلك لأنـهـا بالتحديد لم تبرر تضحيتها أمام نفسها، ولم يكن لديها ما تبرر به هذه التضحية وماتحسب حسابه. فالشخصية ذات الاختيار الصحيح تجد نفسها في غمرة التضحية التي لاتكف عن المعاودة من جديد: لدى بريسون فإن جان دارك تمثل الخيار الصحيح وكذلك المحكوم بالموت، وخوري القرية، أما لدى درير، فجان دارك أيضاً، وكذلك الثلاثي العظيم: آن في فيلم «Deis irae» وانجر في فيلم «Ordet» وأخيراً جيرترود في فيلم «جيرترود Gertrud». إلى النماذج الثلاثة السابقة ينبغي إذن إضافة نموذج رابع: ألا وهو الشخصية ذات الاختيار الصحيح، أو ذات الوعي باختيارها. أعني بتأثرها L'affect. لأنه إن كان الثلاثة الآخرون قد حافظوا على تأثرهم كحاليّة راهنة داخل نظام قائم أو اضطراب قائم، فإن الشخصية ذات الاختيار الصائب ترفع تأثرها إلى قوته المطلقة، أو كمونيته، على غرار حب لانسلو المرهف، ولكنها أيضاً (أي الشخصية) تجسد هذا التأثر وتنجزه بحيث تحرر فيه الجزء الذي لاينقاد إلى التفعّل (التحوّل إلى الفعل)، الجزء الذي يتجاوز كل إنجاز (التكرار الأبدي). وقد أضاف بريسون أيضاً نموذجاً خامساً، شخصية خامسة: إنه الدابّة أو الحمارة في فيلم «Au hasard Balthasar» فبامتلاكها براءة من ليس في وضع الاختيار، فإنها لم تختبر يوماً إلا التأثر الذي ينتج عن عدم الاختيار Non choix أو التأثر بخيارات الإنسان أي الجانب من الوقائع الذي يتحقق داخل الأجساد، ويقتلها دون أن تستطيع بلوغ (ولكن أيضاً دون أن تملك خيانة) الجزء من الوقائع الذي يتجاوز الانجاز، أو القرار الروحي. هكذا فقد كانت الحمارة الموضوع المفضل لأذى البشر، ولكنها مثلث أيضاً الاتحاد الاسمى بالمسيح أو بإنسان الاختيار.

إنها لفكرة غريبة هذه النزعة الأخلاقية المتطرفة التي تتعارض مع الأخلاق، هذا الإيمان الذي يتعارض مع الدين، وهو ما لانرى شيئاً منه لدى نيتشه. ولكن نرى الكثير منه لدى باسكال وكيركجارد، (وحتى لدى سارتر). إنها تنسج مجموعاً من العلاقات القيّمة. ونحن نجد لدى روهمر، رواية كاملة لأنماط حياة، ولاختيارات مزيفة، ولوعي الاختيار، تغطي مجموعته من أفلام «contes mo-raux قصص أخلاقية» (ولاسيما فيلم «Ma Nuit chez Maud ليلتي مع مود» وفي

وقت أحدث «Le beau mariage الزواج الجميل»، الذي يقدم لنا فتاة شابة تختار الزواج، وتصرّح بذلك، تماماً، لأنها اختارت ذلك بالطريقة ذاتها التي كانت قد اختارت فيها في مرحلة سابقة عدم الزواج، بالشعور الباسكالي نفسه أو بالسعي ذاته نحو الأبدي، اللانهائي. لماذا كان لهذه الموضوعات أهمية عالية، فلسفية وسينمائية؟ ولماذا ينبغي الاصرار على سائر هذه النقاط؟ ذلك أنه في الفلسفة كما في السينما، لدى باسكال، كما لدى بريسون، لدى كيركجارد كما لدى دريير، فإن الاختيار الصحيح، ذلك الذي يرتكز على اختيار الاختيار يُفترض أن يردّ إلينا كل شيء، أنه سيجعلنا نجد كل شيء في روح التضحية، في لحظة التضحية أو حتى قبل أن نقوم بالتضحية. لقد قال كيركجارد: الاختيار الحقيقي يتمثل في أننا ونحن نتخلى عن الفتاة التي خطبناها لأنفسنا، فإنها تعود إلينا عبر ذلك التخلّي ذاته. وحين يضحي ابراهيم بابنه اسماعيل فإنه يجده من جديد عبر تضحيته به نفسها. لقد ضحى أجامنون بابنته أفيجيني iphigénie، ولكن من قبيل الواجب، ولاشيء إلا استجابة للواجب، مختاراً أن لايكون لديه الاختيار. أما ابراهيم، فعلى العكس من ذلك. فهو سيضحي بابنه الذي يحبه أكثر من نفسه بالذات. وذلك من خلال الاختيار ليس إلا، ومن خلال وعيه بالاختيار الذي يوحّده بالله فيما وراء الخير والشر. حينئذ يُرَدّ إليه ابنه. وهذا هو تاريخ التجريد الغنائي.

لقد انطلقنا من مكان محدَّد للأوضاع أو للظروف، مكوّن من تناوب أبيض- أسود- رمادي، . . . وقلنا بأن الأبيض يحدّد واجبنا، أو مقدرتنا، وأن الأسود يحدد ضعفنا (عجزنا) أو تعطّشنا إلى الشر، وأن الرمادي يحدد تشككنا، أو عدم اكتراثنا. ثم ارتقينا إلى الخيار الروحي، وكان في امكاننا أن نتخيّر نمطاً من بين أنماط العيش: البعض منها مثل الأبيض، الأسود، أو الرمادي تنطوي على أنه لم يكن لدينا ما نختاره (أو لم يعد لدينا ما نختاره) ولكن نمطاً واحداً آخر من بينها ينطوي على أننا نختار الاختيار، أو أن لدينا وعياً بالاختيار الذي نختاره. إنه النور الخالص المائل باستمرار أو الروحي، فيما وراء الأبيض، والأسود والرمادي. وما نكاد ندرك هذا النور حتى يرد هو إلينا كل شيء، إنه يُعيد إلينا الأبيض، ولكنه الذي لايعود يحتجز النور. ويعيد إلينا فجأة الأسود، الذي لم يعد توقيفاً للنور، ويعيد إلينا كذلك الرمادي الذي لم يعد هو اللايقين أو اللامبالاة. لقد وصلنا إلى فضاء

روحي، حيث أن ما نختاره فيه لايعود متميزاً عن الاختيار ذاته. إن التجريد الغنائي يتحدد عبر مغامرة النور والبياض. غير أن فصول هذه المغامرة هي التي، منذ البداية، تجعل الأبيض الذي يحتبس النور يتناوب مع الأسود الذي يتوقف عنده النور، ومن ثم، فإن النور يتحرر أو ينطلق عبر تناوب يعيد إلينا الأبيض والأسود. لقد انتقلنا، ونحن في المكان نفسه، من فضاء إلى آخر، من الفضاء الفيزيائي إلى الفضاء الروحي الذي يعيد إلينا فيزياءً une physique (أو ميتافيزياء Mélaphysique). الفضاء الأول فضاء خلوي (ذو خلايا) ومغلَق، في حين أن الفضاء الثاني ليس مختلفاً عن الأول بل إنه الأول نفسه، ولكن باعتباره قد وجد الانفتاح الروحي الذي يتغلب على كل الالتزامات والضغوط المادية في الفضاء الأول، وذلك من خلال تملّص بالفعل de fait أو بالحق De droit» هذا ما نادى به بريسون من خلال مبدئه، مبدأ «التقطيع». فنحن ننتقل من مجموع مغلق قمنا بتقطيعه (بتجزئته) إلى كلٍّ روحي مفتوح قمنا بخلقه أو بإعادة خلقه. أو ما نادى به دريير: لقد فتح الممكن، الفضاء كما لو أنه بُعدٌ للروح (بُعد رابع أو خامس) «فالفضاء لم يعد محدَّداً، ولكنه غدا الفضاء اللامحدد فضاءلا على التعيين) المطابق لقوة الروح، للقرار الروحي المتجدد دائماً. والذي يأخذ على عاتقه وصل الأجزاء ببعضها. إن المعتم، وكفاح الروح، الأبيض وخيار الروح: هما النهجان الأوليان اللذان يصبح المكان من خلالهما مكاناً ما لا على التعيين ويرتقي إلى قوة روحية للساطع. ينبغي كذلك أن نأخذ في اعتبارنا نهجاً ثالثاً: هو اللون. إنه لم يعد الفضاء المظلم للتعبيرية ولا الفضاء الأبيض للتجريد الغنائي ولكنه الفضاء- اللون للّونية colorisme[1]. فكما في الرسم، فنحن نميِّز اللّونية عن أحادية اللون Monochromieأو عن تعددية اللون Polychromeاللتين هما لدى غريفيت أو لدى ايزنشتاين تخلقان فقط صورة ملوّنة، والصورة- اللون في المقام الأول.

من بعض النواحي، يلعب الظلام التعبيري أو البياض الغنائي دور الألوان. ولكن الصورة- اللون، الحقيقية تؤلف صيغة ثالثة للفضاء اللامحدد. إن الأشكال الرئيسية لهذه الصورة: اللون السطحي Ls couleur- surface للسطوح الكبيرة

١- colorisme: البراعة في استخدام الألوان في الرسم، أو اعتماد الألوان في المقام الأول، النزعة اللونية.

ذات اللون الموحّد Des aplats(في الرسم). اللون الجوّي Atmosphérique الذي يُخصِب كافة الألوان الأخرى. اللون- الحركة الذي ينتقل من درجة لونية Ton إلى أخرى، ربما يعود أصلها إلى الكوميديا الموسيقية، وإلى قابليتها في إبراز ظرف من الظروف اتفاقي، عالم ممكن لامحدود. من هذه الأشكال الثلاثة فإن اللون- الحركة هو الوحيد الذي يبدو أنه ينتمي إلى السينما. أما اللونان الآخران فهما، كلياً، فاعليتان من فاعليات الرسم، مع ذلك فإن الصورة- لون في السينما تبدو لنا محدَّدة عبر خاصية أخرى، رغم أنها تتقاسم هذه الخاصية مع الرسم، ولكنها تعطي الرسم امكانية ووظيفة مختلفتين. إنها خاصية الامتصاص. إن صيغة غودار الشهيرة «ليس هذا دماً، إنه الأحمر» هي صيغة النزعة اللونية colorisme ذاتها. فالصورة- اللون بمقابلتها مع صورة ملونة ببساطة لاترتبط بهذا الموضوع أو ذاك، ولكنها تمتص كل ما تستطيع امتصاصه، إنها القوة التي تستحوذ على كل ما يقع في متناولها، أو الكيفية المشتركة مع موضوعات مختلفة كلياً. ثمة بالتأكيد رمزية Symbolisme للألوان، ولكنها لاترتكز على تطابق بين لون وبين تأثر (الأخضر والأمل..) فاللون هو على العكس من ذلك، إنه التأثر ذاته، أعني الاتصال المضمر بين كل الموضوعات التي يلتقطها. لقد تحدث أوليبه Ollier بأن أفلام أغنيس فاردا Agnés Varda، وعلى الأخص «السعادة». «تمتص». إنها لاتمتص فقط المتفرج، بل والشخصيات ذاتها والموقف. وفقاً لحركات معقدة متأثرة بالألوان الإضافية، وتلك كانت حقيقة فيلم «La pointe courte» حيث اللونان الأبيض والأسود كانا معالجين كألوان إضافية، وحيث الأبيض قد اتخذ جانب المرأة. عمل أبيض، حب، وموت أبيضان فيما الأسود قد اتخذ جانب الرجل، وحيث الممثلين الرئيسيين «للزوج التجريدي» يرسمان مكان التناوب أو التكاملية. إن هذا التركيب بلغ في فيلم «السعادة Le bonheur» قمة البراعة اللونية من خلال تكاملية البنفسجي الخبازي، والذهبي البرتقالي، ومن خلال الامتصاص المتعاقب للشخصيات في الفضاء السري الذي يوافق الألوان. وإذا ما تابعنا الاستشهاد بمؤلفين سينمائيين متباينين أشد التباين من أجل أن نُبرز على نحو أفضل الصحة المحتملة لمفهوم، فينبغي القول بأنه منذ بداية سينما ملونة كلياً، كان مينيللي Minnelli قد جعل من

الامتصاص القوة السينمائية لهذا البعد الجديد للصورة. من هنا ينبع، لديه، دور الحلم فالحلم ليس سوى الشكل الممتص للّون إن أعماله في الكوميديا الموسيقية، وفي أنواع فنية أخرى، تابعت عن كثب الفكرة الرئيسية المعذّبة للشخصيات الممتصّة كلياً من قبل حلمها الخاص، وعلى الأخص من قبل حلم الآخرين، وماضي الآخرين، كما في أفلام («Yolanda» يولاندا و«Pirate» القرصان» و«Gigi جيجي» و«Melinda ميليندا» ومن خلال حلم القوة لدى الآخر كما في فيلم «Les ensorce-lés المفتونون»، وقد بلغ مينيلي شأواً بعيداً في فيلم «Les quatre cavaliers de l'apocalypse الفرسان الأربعة للقيامة» حينما تصبح الكائنات البشرية فريسة ينهشها كابوس الحرب. وفي كل أعماله أصبح الحلم فضاء espace، ولكنه على غرار شبكة عنكبوت حيث المواضع فيها مهيأة للفرائس الحية التي تجتذبها أكثر مما هي مهيأة للحالم نفسه. فإذا ما أصبحت الظروف الواقعية حركة العالم، وإذا ما غدت الشخصيات شكلاً راقصاً، فليس ذلك منفصلاً عن إشراق الألوان، وعن وظيفتها الماصّة والضارية تقريباً، والملتهمة، والمدمّرة (هكذا كانت عجلة الروليت الصفراء الفاقعة الصفرة في فيلم « The long trailer» من الصحيح أن مينيللي قد تصدى لموضوع يمكنه التعبير على نحو أفضل عن تلك المغامرة الحاسمة: التردد، التهيب، الاحترام والتي شعر بها فان كوخ وهو يقترب من اللون، ابتكاره، رونق ابداعه، استغراقه في كل ما أبدعه. واستغرق كيانه، وعقله في اللون الأصفر («La vie Passionné de Van cogh الحياة الهائمة لفان كوخ»).

إن انتونيوني Antonioni هو مؤلف آخر من عظام البارعين في استخدام الألوان coloriste في السينما، وهو يستخدم الألوان الباردة المدفوعة إلى الحد الأقصى من الامتلاء والإشباع، أو من التقوية، من أجل تجاوز الوظيفة الماصّة، التي مازالت تحتجز الشخصيات، والأوضاع المتبدلة داخل فضاء حلم أو كابوس. مع انطونيوني فإن اللون يصل بالفضاء إلى حدود الفراغ إنه يمحو ما يقوم بامتصاصه. يقول بونيتزر Bonitzer«منذ فيلم المغامرة L'aventira فإن البحث الدائب لانتونيوني يتمثل في السطح الخاوي، السطح غير المأهول. وفي نهاية فيلم الكسوف L'éclipse فإن كل السطوح المشغولة أعيد النظر فيها وصححت عبر ملئها بالفراغ، كما يشير إلى ذلك عنوان الفيلم. لقد راح انتونيوني يبحث عن القفر

اليباب: Deserto rosso وفيلم Profession reporter، والذي ينتهي بلقطة مصاحبة، Travelling avant متحركة إلى الأمام فوق حقل فارغ داخل تشبيكات غير مرئية، إلى الحد اللاتصويري Non figuratif. إن موضوع السينما لدى انتونيوني هو الوصول إلى الحد اللاتصويري، عبر مغامرة، حيث أن حدّها النهائي كسوف الوجه، امّحاء الشخصيات»، من المؤكد أنه قد تم التوصل، في السينما، منذ وقت طويل إلى إحراز تأثيرات ترجيعية كبيرة، وذلك بإقامة التقابل في مكان واحد. مرة يكون مزدحماً بالناس، ومرة أخرى فارغاً (لاسيما لدى ستيرنبرغ في فيلم «L'ange bleu الملاك الأزرق» على سبيل المثال، مرة في حجرة لولا ومرة في صالة الدرس). ولكن مع انتونيوني فإن الفكرة تأخذ مدى لم تعرفه من قبل، ذلك أن اللون هنا هو الذي يدير عملية التقابل، فهو الذي يرفع المكان إلى قوة الفراغ، بعد أن ينجز الجزء الذي يمكن انجازه من الحدث. ثمة تشابه وتعارض في آن معاً، مع برغمان:

لقد تجاوز برغمان الصورة- الفعل نحو التركيز العاطفي للقطة القريبة أو للوجه الذي يقابله بالفراغ، ولكن الوجه لدى انتونيوني يختفي في الوقت نفسه الذي يختفي فيه الشخصية والفعل، أما التركيز العاطفي المؤثر فيتمثل في المكان اللامحدد الذي دفعه انتونيوني بدوره إلى حد الفراغ.

أضف إلى ذلك، أن المكان اللامحدد كما يبدو، يتخذ هنا طبيعة جديدة. فلم يعد هذا كما في السابق، مكاناً يتحدد من خلال أجزائه التي لاتكون الوصلات فيها محددة سلفاً والتي يمكن لها أن تحدث بطرق عديدة. إنه الآن مجموع لامتبلور يستبعد كل ما حدث وأثر في داخله. إنه انطفاء أو اضمحلال، و لكنه لايتعارض مع العنصر الوراثي. نحن نرى جيداً بأن الجانبين يتكاملان، ويفترضان بعضهما بالتبادل: فالمجموع اللامتبلور في الواقع هو مجموعة من المواقع أو من الأمكنة التي تتواجد معاً بمعزل عن النظام الزماني الذي يذهب من جزء إلى آخر، ومستقلة أيضاً عن الوصلات والتوجيهات التي تعطيها لها الشخصيات والأوضاع الزائلة. هناك إذن حالتان للفضاء للامحدد، أو نوعان من التأثر المكاني qualisignes، التأثر

المكاني للانفصال، والتأثر المكاني للخواء. ونحن سنقول عن هاتين الحالتين التي تفترض احداهما الأخرى على الدوام، بأن إحداهما «قبل Avant» والأخرى «بعد après». فالفضاء اللامحدد يحتفظ بطبيعة وحيدة، ولم يعد له إحداثيات، إنه محض ممكن، وهو يعرض فقط قوى وكيفيات صرفة، بالاستقلال عن ظروف محيطة أو عن أوساط تحول هذه القوى والطاقات إلى الفعل.

إن الظلال إذن، والألوان البيضاء، والألوان هي المؤهلة لخلق وتكوين فضاءات غير محددة (فضاءات لا على التعيين) فضاءات منفصلة أو فارغة. غير أنه بكل هذه الوسائل وغيرها، أمكن لنا أن نشهد بعد الحرب انتشاراً واسعاً لمثل هذه الفضاءات، ومن خلال الديكور مثلما خارج الاستوديو، بفعل تأثيرات مختلفة. أولها مستقل عن السينما، وهو أوضاع ما بعد الحرب، بالمدن المهدمة، أو التي يعاد بناؤها، بالأراضي العراء وأحياء الصفيح، وحتى في الأماكن التي لم تصلها الحرب، فثمة، التكوينات المدينية «المتطورة على نحو تبسيطي ومتشابه Dédiffé-renciés»، بمواقعها الواسعة والتي تغير تخصصها القديم، أحواض السفن، مرافىء التصدير، أكوام الخردة. تأثير آخر أكثر قرباً إلى السينما كما سنرى، وقد نجم عن أزمة الصورة- الفعل. فالشخصيات وجدت نفسها شيئاً فشيئاً في أوضاع حسيّة حركية sensori-motrice «محفِّزة». بل أكثر من ذلك، وجدت نفسها في حالة من النزهة والتجوال أو التسكع التي حددت أوضاعاً بصرية وصوتية صرفة. واتجهت الصورة- الفعل حينئذ نحو الانفجار. فيما أخذت الأمكنة المحددة تضمحل وتتلاشى، مفسحة المجال لظهور فضاءات لامحددة انتشرت فيها التأثرات النفسية الحديثة المتمثلة في الخوف، والاستلاب، ولكن أيضاً من الحيوية، والسرعة القصوى، والانتظار اللامحدد.

في البداية تعارضت الواقعية الجديدة الايطالية مع الواقعية، ذلك لأنها شكلت قطيعة مع الاحداثيات المكانية، مع الواقعية القديمة للمكان، وشوشت المعالم «كما في المستنقعات والقلعة في فيلم «Païsa» (لروسيلليني) أو شكّلت «مجردات» بصرية (المعمل في فيلم «Europe 51 أوروبا ٥١») في أمكنة أو فضاءات لامحددة وتخيّلية. لقد تمثل ذلك في أفلام الموجة الجديدة الفرنسية التي

هشمت السطوح، وأزالت تحديدها المكاني المميز لصالح فضاء لاتجميعي، (لايقبل التجميع أو التركيب). فالشقق غير المكتملة على سبيل المثال، لدى غودار سمحت بظهور تنافرات Discordancesوتبدلات كثيرة مثل كل طرائق الدخول من باب ينقصه الإطار، وهي ما اتخذت قيمة موسيقية تقريباً وكانت صالحة لمرافقة التأثر الشعوري، كما في فيلم «الاحتقار Le mépris». إن ستروب straub هو الذي سيبني سطوحاً عديمة الشكل، فضاءات جيولوجية قفراء، مراوغة، أو مجوّفة. مسارح خالية من الاحداث التي تدور فوقها.

إن مدرسة الخوف الألمانية وخاصة لدى فاسبيندر Fassbinder ودانييل شميد Daniel schmid قد جهزت مشاهد خارجية على غرار مدن- صحارى، ومشاهدها الداخلية منشطرة داخل مرايا، مع الحد الأدنى من المعالم المميزة، ومع زيادة زوايا النظر التي لا اتصال بينها كما في فيلم («Violanta» فيولانتا). أما مدرسة نيويورك فقد فرضت رؤية أفقية للمدينة على مستوى الأرض حيث الأحداث تولد فوق الرصيف. ولم يعد لها من مكان سوى فضاءات تميل نحو التبسيط والتشابه مع غيرها Dédifférencié، كما لدى لوميت Lumet أو بصورة أفضل، أيضاً، لدى كاسافيتز Cassavetes الذي كان قد بدأ بأفلام خاضعة لهيمنة وجه ولقطة قريبة كما في فيلم (« Shadous» و«Faces وجوه»)، وبنى فضاءات منفصلة Des espaces Déconnectés ذات مضمون مؤثر للغاية كما في فيلم «Le bal des Vauriens» وفيلم «Les ballades des sans-espoires». لقد انتقل هكذا من نمط إلى النمط الآخر من الصورة- العاطفة. لقد كان المقصود تفكيك المكان تبعاً لوجه يتجرد عن إحداثياته المكانية- الزمانية، مثلما، تبعاً لحدث يتجاوز بكل الطرق تعيّنه في الواقع، سواء لأنه يتأخر ويتحلّل، أم لأنه على النقيض من ذلك، ينبثق بسرعة شديدة. في فيلم «Gloria» تنتظر البطلة طويلاً ولكنها أيضاً لاتجد الوقت كي تلتفت إلى الوراء، فمطاردوها كانوا هناك بالمرصاد كما لو أنهم قد أقاموا منذ وقت طويل. أو بالأحرى كما لو أن المكان نفسه كان قد غيّر فجأة إحداثياته، ولم يعد هو المكان ذاته، بالرغم من أنها في الموقع عينه من المكان اللامحدّد. وفي هذه المرة، فإن المكان الفارغ هو الذي يمتلىء فجأة.

ستكون لنا عودة إلى بعض هذه النقاط، ولكن هذا التوسع في الحديث عن فضاءات ما لا على التعيين (فضاءات لامحدّدة) يعود أحد أصوله، ربما، كما قال باسكال أوجي، إلى السينما التجريبية Expérimental التي شكلت قطيعة مع سرد الأحداث، ومع الإدراك الحسي للأمكنة المحددة. فإذا كان صحيحاً بأن السينما التجريبية تنزع نحو إحساس سابق لوجود الناس على الأرض، فإنها تتطلع أيضاً إلى ما يرتبط بهذا الإحساس، أي إلى مكان لاعلى التعيين متخلص من إحداثياته الإنسانية. إن فيلم «La région centrale المنطقة المركزية» لميخائيل سنو Michaël Snow لايرفع الإحساس Perception إلى مصاف التغير الشامل لمادة خام وأولية من دون أن يستخلص منها مكاناً، دون نقطة علام، حيث يجري التبادل بين الأرض والسماء. الأفقي والشاقولي. في فيلم «Longueur d'onde طول موجه» يستخدم سنا وعدسة زوم (عدسة ذات بعدبؤري متغير لتغيير حجرة الصورة Zoom) لمدة خمس وأربعين دقيقة من أجل أن يستكشف حجرة بطولها، من طرف إلى الآخر، وحتى الجدار الذي عُلقت عليه صورة لبحر:

من هذه الحجرة يستخلص سنو مكاناً ممكناً (مكاناً بالقوة) حيث يستنفد فيه بالتدريج القوة والكيفية. فتيات شابات كن يستمعن إلى الراديو، يُسمع صوت رجل يصعد السلالم، ثم ينهار على الأرض، ولكن عدسة الزوم تتجاوزه تاركة المكان، لإحدى الفتيات التي تروي الحادثة على التلفزيون، طيف الفتاة من خلال طبع متطابق للصور يضاعف المشهد، فيما الزوم يستمر حتى الصورة النهائية للبحر فوق الجدار الذي بلغته الآن. الفضاء (المكان) يعود الآن إلى البحر الفارغ. كل عناصر المكان اللامحدد السابقة، الظلال، الألوان البيضاء، الألوان، التزايد المحتوم، التناقص المحتوم، الرسم المنجز، الأجزاء المنفصلة في ذلك الرسم، المجموع الفارغ: كل هذه الأشياء تتدخل هنا فيما يعرّفه سيتني Sitney «بالفلم التركيبي Le film structurel».

إن فليم «Agatha et les lectures illimitées» لمارغريت دوراس Marguerite Duras يتتبّع تركيباً (بنية structure) مماثلا، مانحاً له ضرورة السرد أو بالأحرى القراءة (قراءة الصورة وليس فقط رؤيتها) كما لو أن الكاميرا انطلقت من

عمق حجرة كبيرة فارغة متغيرة المعالم (ألغي تخصصها كغرفة Désaffectée) حيث أن الشخصيتين لن تكونا سوى طيفيهما الخاصين، سوى ظلهما. وبالمقابل ثمة سطح فارغ تطل النوافذ عليه. أما الزمن الذي تستغرقه الكاميرا في الذهاب من عمق الغرفة إلى النوافذ ثم إلى السطح الفارغ، مع التوقفات Haltes، والمتابعات reprises فهو زمن السرد. السرد ذاته، فالصورة- صوت L'image-son توحّد زمناً بعد، وزمناً قبل، مرتقية من الواحد إلى الآخر: زمن ما بعد البشر، طالما أن السرد يستعيد قصة زوجين أوليين. وزمن ما قبل البشر، حيث ما من حضور قد عكّر السطح الفارغ. من الواحد إلى الآخر ثمة احتفال بطيء بالتأثر الشعوري فها هنا كان يجري زواج المحارم زواج الأخ بأخته.



الفصل الثامن

من التأثر إلى الفعل
الصورة- الغريزة

حينما تُعالَج الكيفيات والقوى على أنها متحولة إلى الفعل داخل الظروف المحيطة، وداخل أوساط يمكن تحديدها جغرافياً وتاريخياً، فإننا ندخل في ميدان الصورة- الفعل. إن واقعية الصورة- الفعل تقابل مثالية الصورة- العاطفة. ومع ذلك فبين الصورتين، بين الأولية (الواحدية Priméité) والاثنينية Secondéité ثمة شيء ما أشبه بالتأثر «المنحل» أو بالفعل «الجنيني». لم يعد ذلك من الصورة- العاطفة Limage- affection ولكنه ليس أيضاً من الصورة- الفعل. فالصورة الأولى، كما رأينا ذلك، تتطور داخل ثنائية مكان لامحدد- تأثرات عاطفية. والثانية تتطور داخل ثنائية أوساط محددة- تصرفات. ولكن بين هاتين الثنائيتين نصادف ثنائيةثالثة غريبة: عوالم أصيلة- غرائز أولّية Mondes Originaire- Pulsions éle-mentaires إن عالماً أصلياً ليس مكاناً مالا على التعيين (رغم أنهما من الممكن أن يتشابها). ذلك أن العالم الأصلي لايظهر إلا في أعماق أوساط محددة، ولكنه ليس وسطاً محدداً إلى حد كاف ينشأ تحديداً من العالم الأصلي. إن غريزة ما ليست تأثراً Affect. ذلك لأنها انطباع، بالمعنى الأكثر تحديداً، وليست تعبيراً. غير أنها لاتختلط مع المشاعر أو الأحاسيس التي تنظم السلوك أو تخلّ به. وعليه، ينبغي الإقرار بأن هذا المجموع الجديد ليس متوسطاً بسيطاً. مكاناً للعبور، ولكنه يمتلك قواماً واستقلالية كاملة، يجعلان حتى الصورة- الفعل عاجزة عن تمثيله، والصورة- العاطفة عاجزة عن الاعتراف به.

فليكن ثمة منزل، بلد، منطقة. إن هذه أوساط واقعية التعيّن (متحولة إلى الفعل واقعياً). جغرافية واجتماعية. ولكن سيقال بأنها، كلياً أو جزئياً تتصل من الداخل بعوالم أصلية. والعالم الأصلي يمكنه أن يتعيّن عبر صناعية الديكور (غابة، مستنقع في استوديو)، وكذلك عبر أصالة حقيقية لمنطقة محميّة (صحراء حقيقية، غابة عذراء). ونحن نتعرف على هذا العالم في طابعه عديم الشكل: إنه قاع صرف أو بالأحرى لامضمون Sans- Fond مصنوع من مواد غير متشكلة. مسوّدات أوليّة، أو قطع (كسرات) Morceaux. تخترقه وظائف لاشكلية Non FOR-MELLES، أفعال أو ديناميكيات فعّالة لاتحيل هي ذاتها إلى ذوات متشكلة. والشخصيات فيها أشبه بالحيوانات. رجل الصالون: طائر جارح، العاشق: تيس، الفقير: ضبع ليس لأن لهؤلاء أشكال هذه الحيوانات أو سلوكها. ولكن أفعالهم متقدمة على كل تفاضل بين الإنسان والحيوان. إنهم حيوانات انسانية. والغريزة La pulsion ليست شيئاً آخر، إنها الطاقة التي تستحوذ على قِطع أو كِسرات Mor-ceaux العالم الأصلي. فالغرائز والكسرات مترابطة أشد الترابط. والغرائز بالتأكيد لاتفتقر إلى الذكاء، فهي تتمتع بذكاء شيطاني يجعل من كل غريزة منها قادرة على اختيار مايخصها، تنتظر فرصتها، تعلّق حركتها، تستعير مسوّدات (مخططات) الشكل الذي ستتمكن في ظله أن تحقق فعلها على الوجه الأكمل. كذلك فإن العالم الأصلي لايُعوزه قانون يعطيه قوامه أو حقيقته. إنه أولاً عالم امبيدوقليس Empéd-ocle، وقد صنع مسودات وكسوراً Morceaux، رؤوساً من دون أعناق، عيوناً من دون جبهات، أذرعاً من دون أكتاف، حركات دون شكل. ولكنه هو أيضاً المجموع الذي يضم كل شيء، ليس داخل بنية متعضية، وإنما يجعل كافة الأجزاء تتلاقى داخل حقل هائل من الأقذار أو داخل مستنقع، ويجعل كافة الغرائز تلتقي في غريزة واحدة عظمى هي غريزة الموت. فالعالم الأصلي إذن هو في آن معاً، البداية الأصلية وهو النهاية المطلقة، وهو في النهاية، يربط البداية بالنهاية، يضع الواحدة في داخل الأخرى. بمقتضى قانون هو قانون الانحدار الأعظم، وهكذا فهو عالم عنف خاص جداً (من بعض النواحي هو الخطيئة الأصلية). ولكن له الفضل في إبراز صورة أصلية للزمن ببدايته ونهايته، وبانحداره، بكل قسوة مقياس الزمن Chronos.

تلكم هي الطَّبَعية Naturalisme[1]. وهي لاتتعارض مع الواقعية بل على العكس من ذلك، فهي تشدد على خطوطها وتمدد هذه الخطوط نحو مافوق واقعية (سريالية Surréalisme) خاصة. والطبعية في الأدب تجسّدت أساساً في زولا Zola. فهو الذي فكّر في مزاوجة الأوساط الواقعية بعوالم أصلية. وفي كلٍ من رواياته عكف على تصوير وسط محدد، غير أنه استهلك هذا الوسط معيداً إياه إلى العالم الأصلي: ومن هذا الينبوع الأرفع استقى زولا قدرته في التصوير الواقعي. فالوسط الواقعي، الراهن جسّد الوسيط لعالم قد تحدّد عبر بدءٍ أصلي وانتهاء مطلق، وخط انحدار أعظم.

وهاكم الأمر الأساسي: إن الوسط الواقعي والعالم الأصلي لايسمحان بالانفصال عن بعضهما، وهما لايتجسدان على نحو واضح. فالعالم الأصلي لايوجد مستقلاً عن الوسط التاريخي والجغرافي الذي يقوم بالنسبة إلى العالم الأصلي مقام وسيط. والوسط هو الذي يتخذ بداية، ونهاية، وبنحو خاص ميلاً أو انحداراً. لذلك فإن الغرائز مستخلصة من السلوكات الواقعية التي تدور في وسط محدَّد، من الأهواء Passions، والمشاعر والانفعالات التي يعانيها الناس في ذلك الوسط. أماالقطع (الكسرات) فهي منتزعة من موضوعات مكوَّنة بالفعل داخل الوسط سيقال بأن العالم الأصلي لايظهر إلا حين نزيد وزن، ونكثف، ونمدّ الخطوط غير المرئية التي تقطع الواقعي، نفكك أوصال السلوكات والموضوعات. فالأفعال تتجاوز ذاتها نحو أعمال أولية ليست هي التي تكوّن تلك الأفعال Actions، والموضوعات تتجاوز ذاتها نحو قطعٍ ليست هي التي تشكّل تلك الموضوعات. والأشخاص يتجاوزون ذواتهم نحو طاقات ليست هي التي «تعضيّهم». في الوقت نفسه: فإن العالم الأصلي لايوجد. ولايفعل فعله إلا في داخل وسط واقعي ولاأهمية له إلا عبر مثوله في هذا الوسط الذي يكشف العالم الأصلي عن عنفه وقسوته، كما أن الوسط لايتبدى واقعياً إلا عبر مثوله في داخل العالم الأصلي. فهو يتخذ وضع وسط «مشتقّ» يتلقى من العالم الأصلي زمانية. ينبغي على الأفعال والسلوكات، على الأشخاص والموضوعات أن تشغل الوسط المشتق، وأن تتطوّر

---

[1] Naturalisme: الطبعية، النزعة الطبيعية، المذهب الطبيعي: نظرية تعتبر الطبيعة هي المبدأ الأول: وممثلها الأول هو زولا. (المترجم)

فيه. فيما الغرائز والقطع (الكِسرات) تعمرُ العالم الأصلي الذي يجذب الكل. لهذا فإن المؤلفين الطبيعيين Naturalistes يستحقّون الأسم الذي أطلقه نيتشه Nietzsche «أطباء الحضارة» فهم الذين يشخّصون الحضارة. والصورة الطبَعية، الصورة - الغريزة لها، في الحقيقة، علامتان تميزانها: الأعراض Symptômes، والأصنام المعبودة idoles أو التيمات Fétiches. أما الأعراض فهي مجسدة في حضور الدوافع العميقة أو الغرائز في داخل العالم المشتق، وأما الأصنام أو التيمات فهي تمثل القِطع (الكسرات). ذلكم هو عالم قايين CAÏN، ورموز قايين. باختصار، فإن الطبعيّة تحيل على نحو متزامن إلى أربع احداثيات: عالم أصلي - وسط مشتق. غرائز - سلوكات. تخيلوا عملاً يكون فيه الوسط المشتق والعالم الأصلي متمايزين فعلياً ومنفصلين تماماً، فحتى لو كانا متطابقين في كافة جوانبهما، فلن يكون ذلك العمل عملياً طبعياً Naturaliste.

لقد كان للمدرسة الطبعية مبدعان عظيمان في السينما، هما ستروهيم Stroheim وبونويل Bunuel، بالنسبة إليهما فإن ابتكار عوالم أصلية يمكن أن يظهر بأشكال متموضعة متنوعة جداً صناعية أو طبيعية: لدى ستروهيم ذروة الجبل في فيلم «Maris aveugles»، وكوخ الساحرة في فيلم «Folies de femmes جنون النساء»، والقصر في فيلم«Kelly الملكة كيلي»، المستنقع في المشهد الأفريقي في الفيلم ذاته، الصحراء في نهاية «Rapaces الكواسر». ونرى لدى بونويل غابة الاستوديو في فيلم «La mort en ce jardin الموت في هذا البستان»، الصالون في فيلم «L, ange exterminateur الملاك القاتل» الصحراء ذات الأعمدة في فيلم «Simon»، الحصى في فيلم «L, age d,or العصر الذهبي». وبما أنه متموضع، فإن العالم الأصلي يمثل الموقع الأساسي الذي يدور فيه سائر الفيلم. أي أنه العالم الذي يتبدى داخل أوساط اجتماعية مصوَّرة بقوة بالغة. ولأن ستروهيم وبونويل واقعيان: فنادراً ماصور أحد الوسط بمثل هذا القدر من العنف أو من القسوة، بتوزيع اجتماعي مزدوج «أغنياء - فقراء»، (أخيار - أشرار)، ولكن مايعطي لتصويرهما بالتحديد مثل هذه القوة هو طريقتهما التي يرجعان فيها الخطوط إلى عالم أصلي يهدر

في داخل كل الأوساط، ويستمر في ظل هذه الأوساط. فهذا العالم لايوجد مستقلاً عن أوساط محددة، غير أنه يجعل هذه الأوساط تعيش متّسمة بخصائص وسمات تأتيها من أعلى، أو بالأحرى من غور أشد رهبة. فالعالم الأصلي هو بداية العالم، ولكنه أيضاً نهاية العالم. وهو الانحدار الذي لايُقاوم من البداية إلى النهاية: إنه هو الذي ينتج الوسط، وهو الذي يجعل منه وسطاً مغلقاً، مغلقاً بالتأكيد، أو أنه يفتحه على أمل غير مؤكد. إن مستودع القذارات حيث تُلقى الجثث، هو الصورة المشتركة في فيلم «جنون النساء»، وفيلم «Olvidados».

لاتكفّ الأوساط عن الخروج من العالم الأصلي، والعودة إليه، وهي لاتخرج منه إلا بصعوبة، على شاكلة مشاريع أولية مُدانة وغائمة لتعود إليه على نحو أكثر حسماً، فيما لو لم تحصل على السلام الذي لايمكنه، هو ذاته أن يتولد إلا بهذه العودة إلى الأصل. يتمثل ذلك في المستنقع الذي يظهر في المشهد الافريقي في فيلم «الملكة كيللي». وبالأخص في الرواية السينمائية Ciné- romain «Poto- Poto بوتو بوتو» حيث نرى العشاق معلقين Suspendus مقيدين وجهاً لوجه بانتظار صعود التماسيح: «هنا (. . .) خط العرض صفر (. . . .) هنا (. . .) ليس ثمة تقليد، ولاسابقة. هنا (. . .) كل واحد يتصرف وفقاً لغريزة اللحظة (. . .) ويفعل ماكان بوتو يدفعه إلى فعله (. . .) بوتو بوتو هو قانوننا الوحيد (. . . .) وهو أيضاً جلادنا (. . .) نحن جميعاً محكومون بالموت»[1]. خط العرض صفر هو أيضاً المكان الرئيسي الأصلي لفيلم «الملاك المدمِّر»، الذي تجسد في البداية في الصالة البرجوازية المغلقة على نحو غامض. وبعد ذلك ماإن أعيد فتح الصالة حتى استقر هذا المكان في الكاتدرائية حيث الناجون من الموت قد تجمعوا من جديد. وهو المكان الأصلي لفيلم «Charme discret de La Bourgeoisie» الذي يتشكل في كل الأماكن المشتقّة المتعاقبة بغية منع وقوع الحدث الذي يُنتظر وقوعه فيها. وهو الرّحم لفيلم «العصر الذهبي» الذي يوقّع على نحو موزون كل التطورات الإنسانية، ويُعيد امتصاصها ماإن تخرج منه.

١- ستروهيم: بوتو بوتو.

مع الطبعية (المذهب الطبيعي) يتجلى الزمن بقوة في الصورة السينمائية وقد كان ميتري Mitry على صواب في قوله بأن فيلم «الكواسر» هو الفيلم الأول الذي يكشف عن «ديمومة نفسية» كنمو أو كتطور للشخصيات. ولدى بونويل فإن الزمن ليس أقل حضوراً، ولكنه بالأحرى أشبه بزمن تكوّن الانسال الحيوانية وتطورها، أشبه بتحقيب للعصور الإنسانية (ليس فقط، بكل وضوح، في فيلم «العصر الذهبي» ولكن في فيلم «La voie Lactée المجرّة» الذي يستعير من كل العصور، قالباً نظامها). مع ذلك، فإن الزمن الطبعي Naturaliste يبدو، مصاباً بلعنة مستقرة في جوهره. في وسعنا، في الواقع، أن نقول عن ستروهيم ما قاله تيبوديه عن فلوبير: تتمثل الديمومة. بالنسبة إلى فلوبير فيما يتفكك ويتسارع في تفككه، أكثر من تمثلها فيما يتشكل، فالديمومة ليست منفصلة إذن عن انتروبيا (Entropie نقص الطاقة الحرارية، قصور حراري)، عن انحلال وتدهور. وعبر ذلك بالذات يصفّي ستروهيم حساباته مع التعبيرية. فما يشترك به ستروهيم مع التعبيرية، كما رأينا سابقاً، استعمال النور والظلام، وهو ماجعل منه نظيراً للانج Lang أو لميرناو Mur-nau. ولكن لدى هذين المؤلفين فإن الزمن لم يكن ليوجد إلا بالنسبة إلى النور والظل، بحيث أن انحطاط شخصية من الشخصيات لايمثّل إلا التعبير عن سقوط في الظلمة سقوط في ثقب أسود (هذا ماشاهدناه في فيلم «Le derniére des hommes آخر الرجال» لميرناو، ولكن أيضاً في فيلم «Lulu لولو» لبابست Pabst. وكذلك في فيلم «L'ange bleu الملاك الأزرق» لستيرنبرغ في محاولة تقليده للتعبيريين). بينما الأمر على العكس من ذلك لدى ستروهيم: فهو لم يكفّ عن مطابقة الأنوار والظلمات مع أطوار الانحطاط والتدهور، وهو قد أخضع النور إلى زمن متصوَّر كانتروبيا.

بالنسبة إلى بونويل، لم تكن ظاهرة الانحطاط والتدهور أقل استقلالية، بل لعلها أكثر. مادام الأمر يتعلق بانحطاط قد امتد بكل وضوح إلى النوع الإنساني. إن فيلم «الملاك المدمِّر» يكشف عن ارتداد أو تقهقر معادل على الأقل للتقهقر الذي شاهدناه في «الكواسر، Rapaces». مع ذلك، فإن الفرق بين ستروهيم وبونويل قد تمثل في أن الانحدار والتدهور لدى بونويل متصوَّر ليس كقصور حراري entropie

متسارع، ولكن بالأحرى كتكرار مندفع أو متهور. عَوْد أبدي. إن العالم الأصلي يفرض إذن على الأوساط التي تتعاقب فيه، ليس انحداراً بالتحديد، ولكن تقوساً أو دورة Cycle (مدار دائري) صحيح أن دوراناً في مدار دائري، خلافاً للسقوط Descente لايمكن أن يكون «سيئاً» كلياً، مثلما لدى امبيدوقليس، فالمدار الدائري يقود إلى تعاقب الخير والشر، الحب والكراهية، والواقع أن العاشق، والرجل الصالح، وحتى القدّيس يتمتعون بأهمية لدى بونويل ليست لهم لدى ستروهيم، ولكن ذلك يظل ثانوياً بهذا الصدد. ذلك لأن العاشقة والعاشق، والقديس بالذات، ليسوا في رأي بونويل أقل ضرراً من الفاسدين والمنحطين، كما في فيلم «Nazarin».

وسواء أكان الزمن زمن نقص الطاقة الحرورية Entropie أم زمن العودة الأبدية. فالزمن في كلتا الحالتين يجد منبعه في العالم الأصلي الذي يضفي عليه دور مصير أو قَدَر Destin يتعذر التكفير عنه. فما إن ينطوي الزمن في داخل العالم الأصلي الذي هو بداية ونهاية الزمن، حتى ينبسط داخل الأوساط المشتقّة. وتلك على وجه التقريب أفلاطونية جديدة للزمن. وهي، من دون شك إحدى تجليات عظمة النزعة الطبيعية Naturalisme في السينما، والتي تتمثل في الاقتراب إلى حد كبير من صورة- زمن ولكن ماحال دون إدراكها الزمن لذاته Pour Lui- même، كشكل صرف هو الالتزام بأن تحتفظ به خاضعاً للاحداثيات الطبعية Coordonnées Naturalistes وجعله متعلقاً بالغريزة. ومذاك عجزت النزعة الطبيعية عن الإمساك بالزمن إلا بآثاره السلبية، التلف، الانحطاط، الفقد، الخراب، الخسران أو النسيان بكل بساطة (سنلاحظ بأن السينما حينما تواجه بنحوٍ مباشر صيغة الزمن فهي لن تتمكن من أن تؤلف منها الصورة إلا بأن تُحدِث قطيعة مع الاهتمام الطبعي بالعالم الأصلي، وبالغرائز.

في الواقع، فإن الأمر الجوهري لدى النزعة الطبيعية يتمثل في الصورة- الغريزة فهذه الصورة تنطوي على الزمن، ولكن فقط كمصير للغريزة، وكصيرورة لموضوعها. أما الجانب الأول فيتعلق بطبيعة الغرائز. لأنها إذا كانت «أصلية، أولية»

أو «خام»، أي بمعنى أنها تُحيل إلى عوالم أصلية. فإن بإمكانها أن تأخذ أشكالاً في غاية التعقيد، غريبة، مخالفة للمألوف، قياساً إلى الأوساط المشتقة التي تظهر فيها هذه الغرائز. بالتأكيد، غالباً ماتكون الغرائز بسيطة نسبياً، مثل غريزة الجوع، غرائز التغذية، الغرائز الجنسية أو حتى غريزة الذهب La pulsiond'or في فيلم «الكواسر Les rapaces» ولكن هذه الغرائز ملازمة للسلوكات المنحرفة التي تنتجها هذه الغرائز وتنشطها. على غرار أكل اللحم البشري. السادو- مازوخية، الاعتداء الجنسي على الجثة الميتة.. الخ.. وسيُغْني بونويل هذه القائمة الإحصائية من خلال إهتمامه بغرائز، وبانحرافات روحية بحصر المعنى، هي أكثر تعقيداً أيضاً. وليس هناك من حدود لهذه المسالك الحيوية النفسية. إن ماركو فيرّيرى هو من دون شك واحد من المؤلفين المحدثين القلائل الذي ورث إلهاماً طبعياً أصلياً، وفنّ استحضار عالم أصلي في قلب أوساط واقعية (هذا مانراه في الجثة الضخمة لكينج- كونج King- Kong فوق حرم المجمّع الكبير أو المعرض المسرحي Musée-Théatre في فيلم «Reve de singe حلم قرد». لقد غرز هناك غرائز غريبة كغريزة الأمومة لدى الذكر في فيلم «حلم قرد» أو حتى غريزة النفخ في بالون التي لاتقاوم في فيلم «التحطيم».

ويتمثل الوجه الثاني في موضوع الغريزة، في القطعة (الكسرة Mor-ceau) التي هي، في آن معاً، تنتمي إلى العالم الأصلي. بالإضافة إلى أنها منتزعة من الموضوع الواقعي للوسط المشتق. فموضوع الغريزة، هو على الدوام «الموضوع الجزئي L, objet partiel» أو التيمة، Le Féthche قطعة اللحم، قطعة نيئة، كيلوت نسائي، حذاء. إن الحذاء كتيمة جنسية (موضوع للاشتهاء الجنسي) يفسح المجال لمقارنة بين ستروهيم وبونويل، وعلى الأخص في فيلم «الأرملة السعيدة» لستروهيم وفيلم «يوميات وصيفة Le journal, une femme de cham-bre» لبونويل، حيث أن الصورة- الغريزة هي من دون شك، التي تصبح فيها اللقطة القريبة، فعلياً، موضوعاً جزئياً ولكن ليس ذلك على الاطلاق لأن اللقطة القريبة «تكون» موضوعاً جزئياً، بل لأن الموضوع الجزئي وقد جسّد موضوع الغريزة، أصبح حينئذ لقطة قريبة بامتياز. إن الغريزة هي فعل Acte ينتزع، يمزق،

يفكك الأوصال، وضلال الغريزة ليس هو إذن انحرافها وإنما تفريغها، أي تجسيدها الطبيعي داخل وسط مشتق.

تلكم علاقة ثابتة بين قاص وفريسته. فالعاجز هو الفريسة بامتياز، مادام لايُعرف ماالقطعة التي لديه، الجزء الذي ينقصه أو الذي بقي له من جسمه. ولكن هذا العاجز قانص أيضاً، فعدم إشباع الغريزة، جوع الفقراء ليسا أقل تجزئة (تقسيماً) من شبع الأغنياء. إن الملكة في فيلم «الملكة كيللي» تنقّب داخل علبة الشوكولاته على غرار الشحّاد الذي يفتّش علبة القمامة. ومايعطي قدْرا من الحضور للعاجز أو للمتوحش في الطبيعة، هو في آن معاً: الموضوع المحرَّف، والذي يستحوذ عليه فعل الغريزة، وكذلك المشروع الأولي Ebauche المشوّه. الذي يقوم مقام الذات Sujet لفعل الغريزة هذا.

في المقام الثالث فإن قانون، أو مصير الغريزة هو الاستحواذ بالحيلة. ولكن بعنف على كل ماتتمكن منه في وسط معطى، وإذا تمكنت من ذلك، فإنها تنتقل من وسط إلى داخل وسط آخر. ليس ثمة توقف لهذا الاستكشاف ولهذا الاستهلاك للأوساط. وفي كل مرة فإن الغريزة تختار قطعتها داخل وسط معطى، ومع ذلك فهي لاتختار وإنما تنشغل بكل السبّل، في كل مايقدمه لها الوسط، مع المجازفة في الذهاب إلى أبعد مدى فيما بعد. ثمة مشهد في فيلم «عشيقة دراكولا» لتيرانس فيشر Teremce Fisher تظهر الهامة مصاصة الدماء Vampire. وهي تبحث عن الضحية التي تختارها، ولكنها حين لم تجدها قبلت بغيرها، لأن غريزتها في امتصاص الدم لابد لها من الارتواء. إنه لمشهد معبر، لأنه يشي بتطور في فيلم الرعب. من الفيلم القوطي الجديد، ومن التعبيرية إلى الطبعية: لم نعد هنا ضمن عنصر التأثر الشعوري L,affect، بل انتقلنا إلى وسط الغرائز. في فيلم «جنون النساء» لستروهيم فإن البطل المغوي ينتقل من المرأة الوصيفة إلى امرأة المجتمع الراقي كي ينتهي بالمقعدة العاجزة، مدفوعاً بواسطة القوة العنصرية (الأولية). لغريزة قانصة، تجعله يتحرى كل الأوساط، وينتزع مايقدمه له كل منها. إن الاستهلاك التام لوسط، أم، خادم، ابن وأب، هو مايقدّمه أيضا فيلم «Suzanaسوزانا» لبونويل إذ ينبغي للغريزة أن

تكون مستنزِفة (شاملة). لايكفي القول بأن الغريزة تكتفي بما يقدمه لها الوسط أو يتركه لها. فهذا الاكتفاء ليس انقياداً، ولكنه فرح غامر، حيث أن الغريزة تسترد قوتها في الاختيار، طالما أنها في أعماقها تمثل رغبة في تغيير الوسط، في البحث عن وسط جديد لاستكشافه، ولتفكيك أوصاله، قانعة على الأخص بما يقدمه هذا الوسط، مهما كان وضيعاً، ومنفِّراً، ومثيراً للاشمئزاز. أما أفراح الغريزة فلا تقاس بالتأثر الشعوري.

ذلك أن العالم الأصلي ينطوي باستمرار على تعايش وعلى تعاقب أوساط واقعية مميَّزة، مثلما نشاهد ذلك بوضوح لدى ستروهيم وعلى نحو أكبر لدى بونويل. وهنا لابد، بالتأكيد، من التمييز بين وضع الأغنياء ووضع الفقراء، السادة والخدم. إنه لأقل سهولة على خادم فقير أن يرتاد ويستهلك وسطاً غنياً من رجل غني، حقيقي أو مزيف، يخترق وسطاً أخفض ليأخذ منه فرائسه، وخاصة بين الفقراء. مع ذلك، فإذا كان ستروهيم قد احتفظ للغني بالتوسع في وسطه الخاص، وجعل انحطاطه في التحرك في وسط البؤساء، فإن بونويل قد اهتم بالظاهرة المعاكسة، الأكثر إثارة للخوف، ربما، لأنها الأكثر حذقاً، والأشد مخاتلة وخداعاً، والأقرب إلى الضبع أو النسر اللذين يعرفان كيف ينتظران فرائسهما، الظاهرة المتمثلة في اجتياح الفقير أو الخادم، أو استثماره للوسط الغني، والطريقة الخاصة التي يستهلك فيها هذا الوسط: ليس فقط «سوزانا» ولكن أيضاً الشحادين والخادمة في فيلم «فيريديانا». لدى الفقراء كما لدى الأغنياء فإن للغرائز الغاية نفسها والمصير نفسه: التقطيع إرباً، انتزاع القطع، مراكمة البقايا، بناء حقل الأقذار الكبير، واتحاد كافة الغرائز في غريزة واحدة وحيدة هي غريزة الموت. موت، موت، غريزة الموت، والنزعة الطبيعية مشبعة بالموت. لقد بلغت هنا اسودادها الأقصى، بالرغم من أن هذه الكلمة ليست الأخيرة في هذا الصدد. فقبل الكلمة الأخيرة والتي ليست يائسة بالقدر الذي نتوقعه منها، أضاف بونويل أيضاً مايلي: ليس الفقراء والأغنياء وحدهم هم الذين يتقاسمون عملية الانحطاط نفسها. بل والرجال الصالحون أيضاً، ورجال القداسة. لأن هؤلاء أيضاً يتزاحمون على النفايات والفضلات، ويظلون ملتصقين بالقطع التي يختطفونها. لذلك فإن المدارات الدائرية Cycles لدى بونويل ليست

أقل انحطاطاً معمماً من النقص الحروري L, emtropie لدى ستروهيم. سواء أكان حيواناً للافتراس أو متطفلاً فإن سائر البشر يمثلون الاثنين معاً. صوت شيطاني يهتف لرجل المقدسات نازارين، الذي لم تكف أفعال البر التي يقوم بها عن التعجيل بانحطاط وتردي البشر: «أنت أيضاً عديم النفع مثلي». لست سوى متطفل. والجميلة فيريديانا لاتتقدم إلا عبر الشعور الذي يلازمها بلا نفعيتها، وبطفيليتها، الملازمين لغرائز الخير. في كل مكان غريزة التطفل ذاتها. ذلكم هو التشخيص للظاهرة. كذلك فإن قطبي التيمة (موضوع التوله والاشتهاء Fétiché)، تيمات أعمال البر، وتيمات أعمال الشر، تيمات القداسة، وتيمات الجريمة أو التيمات الجنسية يقترنان ببعضهما، ويقومان بالتبادل فيما بينهما، على غرار مجموع تصاوير المسيح المصلوب الخيالية الغريبة Grotesque لدى بونويل أو الصُّلبان- المُدى في «فيريديانا». سيمكننا أن نسمي بعضها رفات قديسين والبعض الآخر منها، بحسب قاموس الشعوذة، بالأشياء الجاذبة أو الفاتنة وذانكم هما وجها الظاهرة.

-٢-

ثمة فروق كبيرة بين طبعية ستروهيم وطبعية بونويل. ربما كان في الأدب شيء مامتشابه بين زولا وهوسمان. لقد قال هوسمان Husmans بأن زولا لم يتخيل غرائز سوى غرائز الجسد، داخل أوساط اجتماعية مقولبة حيث الإنسان قد انضمّ إلى العالم الأصلي للحيوانات. لقد تطلع هوسمان من جانبه إلى طبعية الروح التي تعترف على نحوٍ أفضل بالبناءات المصطنعة للانحراف والإفساد، ولكنها تسلّم أيضاً بالعالم مافوق الطبيعي للإيمان foi كذلك الأمر لدى بونويل فإن اكتشاف الغرائز الخاصة بالروح، والقوية بقدر قوة غريزة الجوع، والغريزة الجنسية، والمتكوّنة مع هاتين الغريزتين سيعطي للانحراف دوراً روحياً، لم يكن له لدى ستروهيم. وبصورة خاصة، فإن النقد الجذري للدين سيتغذى من منابع إيمان محتمل، والنقد العنيف للمسيحية كمؤسسة سيسمح بأن يُنظرَ إلى المسيح كإنسان. إن أولئك الذين رأوا في أعمال بونويل مناقشة داخلية مع غريزة مسيحية لم يكونوا على خطأ. فالإنسان الضال وكذلك المسيح على الأخص يمثلان العالم الآخر أكثر مما يمثلان هذا العالم.

ويجهران بمسألة فحواها خلاص الإنسان، وحتى ولو شكّك بونويل بقوة بوسائل هذا الخلاص الثورة، الحب، الإيمان.

لا يسعنا أن نحكم مسبقاً على التطور الذي كان قد طرأ على أعمال ستروهيم غير أنه داخل المجموع الموجود، فإن الحركة الأساسية هي تلك التي يفرضها العالم الأصلي على الأوساط، أعني انحطاطاً، سقوطاً، أو قصوراً حرورياً. وعندئذ فإن مسألة الخلاص لايمكن طرحها إلافي ظل شكل استرداد محلّي للطاقة الحرارية الضائعة الذي سيكشف عن قدرة العالم الأصلي على فتح وسط بدلاً من إغلاقه. هكذا شاهدنا المشهد الشهير للحب الخاص بين أشجار التفاح المزهرة في فيلم «سمفونيا الزواج»، والنصف الثاني من فيلم «Mariage du prince زواج الأمير» الذي ربما قد استحضر ولادة حياة روحية. غير أننا رأينا لدى بونويل بأن المدار الدائري Cycle أو العودة المستمرة حلّ محلّ الانتروبيا. وعليه فإن العودة المستمرة هي أيضاً فاجعة مثلها مثل الانتروبيا، والمدار الدائري هو أيضاً مخزٍ ومُحطّ في كافة أجزائه. وهما يحرّران قوة روحية للتكرار تطرح بطريقة جديدة مسألة الخلاص الممكنة. إن الرجل الصالح، أو رجل المقدسات ليسا أقل انحباساً داخل المدار الدائري من البهيمة أو من الشرير، ولكن أليس التكرار قادراً على الخروج من ذورته الخاصة و«القفز» فيما وراء الخير والشر؟ إن التكرار هو الذي يلقي بنا في الضياع، ويدفعنا إلى الانحطاط، ولكنه هو أيضاً الذي يمكنه أن ينقذنا ويُخرجنا من التكرار الآخر. لقد عارض كيركجارد تكرار الماضي الذي يقيّدنا ويُحط بنا، بتكرار الإيمان المتوجه نحو المستقبل، والذي يعطينا من جديد كل شيء، عبر قوة ليست هي قوة الخير ولكنها قوة المُحال أو اللامعقول Absurde. ففي مقابل العودة الأبدية المستمرة كانتاج جديد للدوام والاستمرار. ثمة عودة مستمرة كبعث. هبة جديدة يمنحها الجديد، والممكن. إن ريموند روسيل Raymond Roussel المؤلف المحبوب من السرياليين، وهو الأقرب إلى بونويل، طوّر «مشاهد» أو تكرارات يتمّ روايتها مرتين: ففي فيلم «Locus Solus» نشاهد ثماني جثث داخل قفص زجاجي تعيد تأليف أحداث حياتها. فلوسيوس اغروازارد الفنان، والعالم العبقري، والذي أصبح مجنوناً منذ اغتيال ابنته. يكرر إلى مالانهاية ظروف قتل

ابنته. إلى أن يبتكر آلة تسجّل صوت مغنيّة تستعيد صوت الطفلة الميتة هذا الصوت الذي يرتبط به كل شيء. الفتاة والسعادة. يجري الانطلاق هنا من تكرار لامحدود إلى التكرار كلحظة حاسمة. من تكرار مغلق إلى تكرار مفتوح. من تكرار ليس مخفقاً وحسب. ولكنه يدفع إلى الاخفاق، من تكرار ليس ناجحاً وحسب ولكنه يعيد خلق النموذج الأصلي، حتى لنعتقد بأن ذلك السيناريو هو لبونويل. إن التكرار الرديء في الواقع لايحدث ببساطة بسبب أن الحدث يخفق. وإنما لأنه هو الذي يجعله مخفقاً، كما في فيلم «الجمال المحتشم للبرجوازية» حيث أن تكرار طعام الافطار يقتفي فعله الأول المجسِّد للانحطاط عبر كافة الأوساط التي يغلقها التكرار الرديء على نفسها (الكنيسة، الجيش) وفي فيلم «الملاك المدمر» فإن قانون التكرار الرديء يحتجز المدعوين في الحجرة ذات الحدود التي يتعذر اختراقها، بينما يُلغي التكرار الجيد الحدود ويفتحها على العالم.

لقد ظهر التكرار الرديء، لدى بونويل كما لدى روسيل في أشكال من عدم الدقة أو من عدم الاتقان: فتقديم الضيفين في فيلم «الملاك المدمِّر» كان حاراً مرة، وبارداً مرة أخرى. وشرب الانخاب على شرف الضيف يتمّ بلا مبالاة مرة. وفي انتظار عام مرة أخرى. ولكن التكرار الذي يقدم الخلاص هو التكرار الصحيح: وذلك حينما تقدم العذراء نفسها إلى بيت الرب الذي يستعيد فيه المدعوون وضعهم الأول. ويجدون أنفسهم وقد تحرروا من جديد. غير أن الدقة في التكرار معيار مزيف، فتكرار الماضي ممكن مادياً أو واقعياً، ولكنه مستحيل روحياً، وعلى العكس من ذلك، فإن تكرار الإيمان المتوجه نحو المستقبل يبدو مستحيل مادياً، ولكنه ممكن روحياً لأنه يعتمد على إعادة البدء من جديد، وعلى الارتقاء إلى المجرى الذي يحتجزه المدار الدائري بمقتضى لحظة خلاّقة من لحظات الزمن. هل هناك تكراران يتعارضان على هذا النحو، وكأنهما غريزة موت وغريزة حياة؟ إن بونويل يتركنا في أعلى درجات اللايقين. حول البدء بتميّز التكرارين أو بالتباسهما. إن ضيوف الملاك يريدون الاحتفال بذكرى، أي بأن يكرروا التكرار الذي أنقذهم، ولكنهم يقعون عبر ذلك في التكرار الذي قادهم إلى الضياع: وهم باجتماعهم في الكنيسة من أجل تسبيحة شكر سيجدون أنفسهم فيما هو أدهى وأمرّ، فيما هدير

الثورة يتعالى في الخارج. وفي فيلم «درب المجرّة» فإن المسيح بصفته شخصاً احتفظ طويلاً بفرصة انفتاح على العالم، عبر الأوساط المتبدلّة التي يجتازها الحاجّان. ولكن يبدو، بوضوح، بأن كل شيء ينغلق على ذاته في النهاية، وأن المسيح ذاته كان إقفالاً Clôture بدل أن يكون أفقاً Horizom. من أجل الوصول إلى تكرار يقدم الخلاص، أو يغيّر الحياة، فيما هو أبعد من الخير والشر. ألا يجب القيام بقطيعة مع نظام الغرائز، وتفكيك دوائر الزمن. وإدراك عنصر يمثّل «رغبة» حقيقية، تجسّد اختياراً قادراً على البدء من جديد دون توقف؟

لقد توصل بونويل، بالرغم من كل شيء إلى جعل التكرار بدلاً من الانتروبيا قانوناً للعالم، لقد أدخل قوة التكرار في الصورة السينمائية، ومن خلال ذلك فقد تجاوز عالم الغرائز ليدرك أبواب الزمن وليحرره من الانحدار أو من الأدوار الدائرية التي ماتزال تخضعه لمضمون ما. لم يكن بونويل يتوقف كثيراً إزاء الأعراض الغريزية Symptomes[1] أو التيمات Féticfes، فقد أعدّ نموذجاً آخر لإشارة يمكن أن نسميها «دلالة مشهد» Scéne والتي تعطينا، ربما صورة- زمن مباشرة. وذلك جانب من جوانب أعمال بونويل المتأخرة، ذلك لأنه قد تجاوز الطبعية، ولكن بونويل يتجاوز الطبعية من داخلها، دون أن ينكرها إطلاقاً.

مايهمنا الآن ليس وسيلة الخروج من حدود المذهب الطبيعي (الطبعية) وإنما بالأحرى الطريقة التي أخفق فيها بعض كبار المؤلفين السينمائيين في الدخول إليها بالرغم من محاولاتهم المتكررة. لقد كان العالم الأصلي للغرائز هاجساً ملازماً لهم. ولكن موهبتهم الخاصة حولتهم مع ذلك نحو مشكلات أخرى. ففيسكونتي -Vis conti مثلاً، منذ أول فيلم من أفلامه إلى آخر فيلم («Obssession الهاجس» و«L,innocent البريء») حاول التوصل إلى غرائز خام وأصلية (أولية) ولكن لكونه «ارستقراطياً» للغاية، لم يفلح في ذلك. لأن موضوعه الحقيقي، كان مختلفاً وهو يتعلق مباشرة بالزمن. أما رينوار Renoir فيمثل حالة مختلفة ولكنها مناظرة -Ana logue لفيسكونتي. لقد اهتم ريتوار غالباً بالغرائز الوضيعة أو المنحرفة، والعنيفة،

---

(1) Symptome: تعني هنا الكيفيات أو القوى المعزوة إلى عالم أصلي (والمحدَّد عبر الغرائز) المؤلف وسنصطلح على ترجمتها بالأعراض الغريزية. (المترجم)

(ولاسيما في فيلم «نانا» و«يوميات وصيفة»، و«البهيمة الانسانية») ولكنه ظل أقرب للغاية من موباسان منه إلى الطبعية. في الواقع، لم تكن الطبعية لدى موباسان سوى واجهة: الأشياء مرئية فيها كما من خلال زجاج أو كأنها في «مشهد» مسرحي، مانعة الديمومة من تشكيل مادة كثيفة على طريق الانحدار، وحينما يذوب الزجاج، فإن ذلك لحساب ماء جارٍ، لايتوافق كثيراً مع العوالم الأصلية، مع غرائزها، وقطعها، ومشاريعها الأولية. وهكذا فإن كل مايُلهِم رينوار يحيد به عن هذا الطبعية التي لم تتوقف مع ذلك عن تعذيبه.

نصل أخيراً إلى المؤلفين الأمريكيين: وعلى الأخص فوللر Fuller. لقد كان هؤلاء مسكونين بعمق بالطبعية وبعالم قايين. ولكنهم إن لم يفلحوا في ذلك فلأنهم كانوا منشغلين بالواقعية Réalisme، أي ببناء صورة- فعل صرفة، لابد لها أن تكون متُناولة مباشرة خلال العلاقة الحصرية بين الأوساط والسلوكات (نموذج آخر للعنف خلافاً للعنف الطبعي). إن الصورة- الفعل هي التي تشكل كابحاً للصورة- الغريزة، غير المحتشمة إلى حد كبير بفعل فظاظتها، ولاواقعيتها. فإذا كان ثمة اندفاعات طبعية في السينما الامريكية، فلعل ذلك موجود في بعض الأدوار النسائية، وعلى يد بعض الممثلات. في داخل الطبعية، في الواقع، فإن الفكرة عن امرأة أصلية كان أسهل تمثيلاً من كل ماتبقّى. وحتى لدى الامريكيين. لقد قدّم زولا نانا على أنها «مادة الشهوة الرئيسية). «الخميرة»، «الذبابة الذهبية». فتاة طيبة في أعماقها، ولكنها تفسد كل ماتلمسه، وتجرّه إلى حطّة لامناص منها ستنقلب ضدها. نموذج آخر لامرأة أصلية، بهيئة امبراطورية ورياضية، تمثلها غالباً افا غاردنر Ava-gardner: مرات ثلاث تسوقها الغريزة، على نحو لايقاوم إلى أن تقترن بالرجل الميت أو العاجز («Pandora» للوين Lewin، و«La comtesse aux pieds nus الكونتيسة ذات الأقدام العارية» لمانكيويز Mankiewiz و«Le soleil se léve aussi الشمس تشرق أيضاً» «لهنري كينغ» ولكن المؤلف الأمريكي الوحيد الذي تمكن من أن يطوّر حول بطلته عالماً أصلياً كاملاً مفعماً بغرائز عنيفة هو كينغ فيدور: بالتحديد في فترة مابعد الحرب حينما ابتعد عن هوليود، وعن الواقعية. إن فيلمه «Ruby Gentry» حيث فتاة المستنقعات (gennifer Jonesجنيفر جونز)تتابع انتقامها، منهية

تدمير الوسط المستهلك، وسط المدينة والرجال، جاعلة المستنقع يعود إلى المستنقع: وهو واحد من أجمل المستنقعات التي يمكن بناؤها في الاستوديو. تلك هي أيضاً الحالة في فيلم «Duel au soleil مبارزة على الشمس» وهو فيلم ويسترن طبعي Western Naturaliste، وفي فيلم «Beyond the Forest». حيث الشخصيات تبدو منقادة «لقوة سرية يتعذر تعيين هويتها».

إن مايجعل الصورة- الغريزة صعبة البلوغ جداً، وصعبة التحديد أو تعيين الهوية، هو أنها منحصرة تقريباً بين الصورة- العاطفة والصورة- الفعل. والتطور الذي حققه نيكولاس راي Nicholes Ray سيكون نموذجياً في هذا الصدد. من الصحيح أن إلهامه كان في الغالب يُوصف بأنه «غنائي Lyrique»: فهو ينتمي إلى التجريد الغنائي. ولو نيّته التي تعطي للألوان حداً أقصى من طاقة الامتصاص، مثلما هي لدى مينيللي، لم تحذف اللونين الأبيض والأسود، وإنما عالجتهما كلونين حقيقيين. وضمن هذا المنظور، فإن الظلام لم يكن مبدأ، وإنما نتيجة تنجم عن علاقات النور مع الألوان، ومع الأبيض. كذلك فإن ظل المسيح في المناظر الخارجية الساطعة في فيلم «Roides roisملك الملوك» يتمدد طارداً الظلمات. وفي فيلم «The Savage innocentsالمتوحش البريء» فإن اللقطات الثابتة تحتبس الأبيض الساطع الذي يُحيل إلى الظلام حضارة البيض (الترجمة الإيطالية للفيلم كانت «ظل أبيض»). حيث العنف تمّ تجاوزه: إن مااكتسبته الشخصيات في تلك المرحلة الأخيرة من أعمال نيكولاس راي هو مستوى التجريد والصفاء، والعزيمة الروحية التي تتيح لهذه الشخصيات بأن تختار، وأن تختار بالضرورة الجانب الذي يسمح لها بالتجدد، وأن تعيد خلق الاختيار نفسه من جديد وبنحو مستمر، متقبلة العالم تماماً، إن ماكان يبحث عنه الزوجان في فيلم Johnny Guitar جوني غيتار» أو الزوجان في فيلم «في ظل المشانق» وبدآ في الحصول عليه، سيقوم الزوجان في فيلم «Traquenard» بانجازه تماماً: إنه ذلك الخلق من جديد لعلاقة مختارة ستعود إلى السقوط في الظلام بنحو آخر. وبكل هذه المعاني فقد بدا التجريد الغنائي فعلاً وكأنه العنصر النقي الذي لم يكف راي عن الرغبة في بلوغه: وحتى في أفلامه الأولى حيث اتخذ الليل فيها أهمية كبرى، وحياة الأبطال الليلية لم تكن سوى نتيجة، والرجل الشاب لم يلجأ

إلى الظلام إلا كرد فعل. في فيلم «منزل في الظل»، فإن هذا المنزل الذي يؤوي الفتاة الشابة العمياء، والقاتل، أشبه بالوجه الآخر لمشهد ثلجي أبيض يُقدم فيه جمهور غاضب مُزبِد على اعدام شخص دون محاكمة، ويحول بياضه إلى سواد كالح.

لقد احتاج راي إلى تطور بطيء حتى يسيطر على هذا العنصر في التجريد الغنائي. فقد صنع أفلامه الأولى على الطراز الأمريكي للصورة- الفعل التي قرّبته من قازان Kazan: إن عنف الرجل الشاب هو عنف فاعل وهو عنف منفعل تجاه الوسط. تجاه المجتمع، تجاه الأب. والبؤس، والظلم، وعزلة الإنسان. يريد الشاب بكل عنف أن يصبح رجلاً، ولكن هذا العنف نفسه لم يمنحه أي اختيار سوى الموت، أو أن يظل طفلاً، على الأخص أن يظل طفلاً أكثر من أن يصبح عنيفاً (ذلك هو موضوع فيلم «جنون العيش La fureur de vivre» بالرغم من أن البطل قد كسب رهانه هنا على مايبدو «وأصبح رجلاً في يوم واحد»، ولكن على نحو أسرع بكثير من أن يحقق إشباعه). في مرحلة ثانية من تطور راي، كان كثير من عناصرها بذوراً جنينيّة في المرحلة الأولى، سيعدّل راي بعمق صورة العنف والسرعة. لقد كف العنف والسرعة عن أن يكونا ردّ فعل مرتبط بوضع من الأوضاع، وأصبحا داخليين وطبيعيين في الشخصية، بل وفطريين: سيمكن القول بأن الشخصية المتمردة قد اختارت، ليس الشر بالتحديد، وإنما الشر للشر أو من أجل الشر، وأنها توصلت إلى نوع من الجمال، عبر، ومن خلال تشنجات مستمرة. لم يعد ذلك عنفاً فاعلاً بل عنفاً مكظوماً، بحيث يصدر عنه فقط أفعال مقتضبة، فعّالة، ومحدَّدة. غالباً ماتكون شرسة، تنمّ عن غريزة فظّة وخام، ومع فيلم «Traquenard» فإن هذا العنف يُفصح عن نفسه في حياة وفي موت رجل العصابة الصديق، ولكنه يتبدى أيضاً في الحب الساخط للزوجين، في احتدام رقصات المرأة. وهذا أيضاً هو العنف الجديد في فيلم «الغابة المحظورة La forêt interdite» الذي يجعل من هذا الفيلم تحفة فنية للطبعيّة: العالم الأصلي، مستنقع افير غلاد Everglades، خضرته الزاهية، طيوره الكبيرة البيضاء، رجل الغرائز «الذي يريد اطلاق النار على صورة الإله»، عصابته المؤلفة من «أخوة قايين»، قاتلو الطيور. وقصفهم وعربدتهم يجيبون بها على هدير الاعصار العاصف. غير أن هذه الصور لابد من تجاوزها: فالرهان يعتمد على

الخروج من المستنقع، مع المجازفة بالهلاك، باكتشاف الامكانية في القبول والتصالح. أخيراً فإن العنف الملجوم، والسكينة المتحققة سيشكلان الشكل النهائي لخيار يختار نفسه بنفسه ولايكف عن أن يبدأ من جديد، وأن يجمع في مرحلة أخيرة كل عناصر التجريد الغنائي التي كانت قد هيأتها الواقعية في المرحلة الأولى، والطبعيّة في المرحلة الثانية.

من الصعوبة بمكان الوصول إلى نقاوة الصورة- الغريزة، والبقاء فيها على الأخص. وإيجاد الانفتاح والإبداعية الكافيتين. نحن نسمي طبعيين Naturalistes أولئك المؤلفين العظام الذين صنعوا هذه المدرسة. إن لوزي (وهو امريكي إلى حد ما) هو بالتحديد، المؤلف الثالث الذي ضاهى ستروهيم وبونويل. لقد أدرج كافة أعماله ضمن الاحداثيات الطبعية، مجدِّداً فيها على طريقته، كما فعل سلفاه. وماظهر أولاً في أعمال لوزي Losey هو عنف خاص جداً يتشرّبه الأشخاص ويتشبعون به، وهذا العنف يسبق كل فعل (إن ممثلاً مثل ستانلي بيكر يبدو قد وُهِب مثل هذا العنف الذي يهيئه للعمل مع لوزي). إنه نقيض عنف الفعل، الواقع. فهو عنف بالفعل (Enacte) سابق على الدخول في الفعل. وهو ليس مرتبطاً بصورة- فعل أكثر من ارتباطه بتمثيل (تصوير Representation) مشهد. إنه عنف ليس داخلياً وحسب، أو فطرياً، ولكنه عنف سكوني Statique لانجد له معادلاً إلا لدى الرسام البريطاني باكون Bacon في رسومه. حين يستحضر «انبعاثاً، فيضاً» يتصاعد من شخصية ساكنة الحركة. أو لدى الكاتب جان جينه في الأدب حينما يصور العنف الاستثنائي الذي يستقر في يد ساكنة عن الحركة وقت الاستراحة. إن فيلم «زمان دون شفقة» يقدم متّهماً شاباً، حيث يُقال لنا بأنه ليس بريئاً وحسب، ولكنه لطيف وودود، ومع ذلك فإن المتفرج يرتجف بقدر ماترتجف الشخصية ذاتها بفعل العنف، ترتجف تحت تأثير عنفها الخاص المكظوم في داخلها.

في المقام الثاني، هذا العنف الأصلي، هذا العنف الغريزي سيخترق من جهة إلى أخرى وسطاً معطى، وسطاً مشتقاً يستنفده تماماً هذا العنف وفقاً لسيرورة مديدة من الانحطاط. أحب لوزي أن يختار، من أجل ذلك وسطاً «فيكتورياً Victorien»، حاضرة من الحواضر أو منزلاً فيكتورياً تدور فيه الدراما وتتخذ الأدراج فيه أهمية

رئيسية، كونها ترسم خط انحدار أعظم. فالغريزة تنقّب في الوسط، ولاتعرف شبعاً إلاحين تستحوذ على مايبدو لها مغلقاً. ومنتمياً، إلى وسط آخر إلى مستوى أعلى. من هنا ينبع الانحراف والإفساد لدى لوزي، والذي يشتمل في آن معاً على الإغراق في التدهور والانحطاط، وعلى اختيار أو انتقاء «القطعة» الأشد صعوبة على النوال. وفيلم «الخادم» يكشف عن هذا الاستثمار للسيد ومنزله من قبل الخادم. إنه عالم القانصين إن فيلم «حفلة سرّية» يقدم لنا عدة نماذج من القانصين يتواجهون فيما بينهم: الوحش الضاري، الطيران الجارحان، الضبعة، الوصيفة، الودودة، المنتقمة. أما فيلم «الساعيMessager» فيضاعف هذه السيرورات، ليس فقط أن المزارع يستحوذ على فتاة القصر، بل والعاشقان يستحوذان على الفتى، المكرَه والمفتون في الوقت نفسه، ويحجّرانه، في دوره كسمسار لهما، ممارسين عليه اغتصاباً غريباً يضاعف من حبورهما. في عالم الغرائز الذي صنعه لوزي، لعلّ احدى هذه الغرائز أن تكون أكثر أهمية من غيرها، إنها غريزة «العبودية». التي تنشأ في وضع غريزة حقيقية أولية في الانسان، وهي موجودة بالفعل (Eacte) لدى الخادم، ولكنها كامنة، ومتفجرة في السيد، ولدى العاشقين. وعند الفتى، وهي شأن السيد مثلما هي شأن الخادم، مثلها مثل غريزة التطفل لدى بونويل، والخطة أو المهانة هي العَرَض الصريح لهذه الغريزة المتمثلة في العبودية الشاملة، ويلائم هذه الغريزة أن تتجسّد تيماتها (مواضيع الاشتهاء Fétiches) في المرايا المغــوية وفي التماثيل الفاتنة.

إذا كان صحيحاً أن الانحطاط الطبعي يمر عبر نوع من القصور الحروري لدى ستروهيم وعبر مدار دائري أو تكرار لدى بونويل، فإن هذا الانحطاط يستعير هنا شكلاً آخر. وهو ماسيمكننا أن نسميه في المقام الثالث، الانقلاب ضد الذات. هذا المفهوم يأخذ هنا معنى بسيطاً، خاصاً بلوزي. إن العنف الأصلي للغرائز هو دائماً عنف بالفعل ولكنه كبير جداً بالنسبة إلى الفعل. سيقال بأنه ليس هناك من فعل كبير بما فيه الكفاية ليكون ملائماً للعنف في داخل وسط مشتق. والشخص ذاته حين يجد نفسه فريسة لعنف الغريزة فإنه يرتعش خوفاً من نفسه وبهذا المعنى يغدو الفريسة، الضحية لغريزته الخاصة. إن لوزي ينصب على هذا النحو أشراكاً تمثل اتجاهات نفسيه معكوسة داخل أعماله. فالشخصية التي يمكن أن تعطينا الانطباع عن

كونها ضعيفة هي التي تعوض عن ضعفها بقسوة ظاهرية. وهي تسترسل في قسوتها حين لاتعود تعرف ماذا تفعل، مع احتمال أن تنهار دفعة واحدة فيما بعد. هكذا كانت الحالة في فيلم «زمان دون رحمة»، وفي فيلم أحدث عهداً «سمك السلمون La-truite». ففي كل مرة كان الفتى يقتل وهو في حالة من الضعف، ثم ينهار مثل ولد صغير. إن لوزي لايصوّر لنا أية آلية نفسية. إنه يبتدع منطقاً مغالياً للغرائز. والحديث عن مازوخية لاطائلة منه. في الأساس، هناك الغريزة، هي بطبيعتها، قوية للغاية بالنسبة إلى الشخص، أياً كان طبعه. وهذا العنف كامن في داخل الغريزة، وهو بعيد عن أن يكون مظهراً لها. غير أنه لايتمكن من أن يستيقظ، أعني أن يستثار في داخل وسط مشتق دون أن يحطمّ بضربة واحدة الشخصية، أو أن يرهنها بصيرورة هي صيرورة انحطاطه الخاص. وموته الخاص. إن شخصيات لوزي ليست قاسية على نحو مصطنع. فهي محكومة سلفاً بالعنف الذي يسكنها، والذي يدفعها إلى الذهاب حتى نهاية وسط تقوم الغريزة باستكشافه. ولكن مع احتمال أن يزيلها هي ذاتها، مع الوسط الذي تتحرك فيه. إن فيلم «السيد كلين M. klein» أكثر من أي فيلم آخر للوزي يقدم المثال على مثل تلك الصيرورة التي تنصب لنا شرك التأويلات النفسية، أو التحليل نفسيه. فالبطل هو فعلاً ذلك الذي كبح عنفه والذي نجده باستمرار في أفلام لوزي (آلان ديلون يتمتع بذلك العنف الساكن الضروري في الممثل المناسب لأفلام لوزي) غير أن الميزة الخاصة بـ«السيد كلين» تتمثل في أن عنف الغرائز التي تسكنه يسوقه إلى الصيرورة الأكثر غرابة، فبالتعامل معه على أنه يهودي أثناء الاحتلال النازي، بالخلط بينه وبين يهودي، يبدأ السيد كلين بالاحتجاج، ويطلق عنفه الأسود من خلال كتابة تحقيق. يدين فيه بشدة الظلم الذي وقع عليه بتشبيهه باليهودي. لم يكن عنفه باسم الحق والقانون أو بفعل إحساس عميق بعدالة حقيقية. بل باسم العنف وحده الذي يعمرُ داخله، والذي سيقوم بالكشف عنه شيئاً فشيئاً على نحو حاسم: وحتى ولو كان يهودياً فإن كافة غرائزه ستتعارض أيضاً مع العنف المشتق (العنف النازي) لنظام لم يكن نظامه ولكنه النظام الاجتماعي لنظام مسيطر. حتى أن الشخصية تلبّست حالة اليهودي تلك التي لم يكُنها وقبلت هلاكها الشخصي ضمن حشود اليهود المساقين إلى الموت. تلك هي بالضبط الصيرورة- اليهودي للايهودي. هذه الموضوعات تبدو لنا ثانوية وتابعة للصورة- الغريزة. أعني

لهذا العنف السكوني للشخصية التي ليس لها من مخرج من داخل الوسط المشتق إلا الانقلاب على الذات، تلك الصيرورة التي تقود الشخصية إلى الهلاك كتصعيد في غاية الإثارة والإقلاق.

هل ثمة خلاص لدى لوزي، ولو مع قدر من الغموض كما لدى ستروهيم أو بونويل؟ إن كان ثمة خلاص، فينبغي البحث عنه عند النساء. يبدو أن عالم الغرائز والوسط الذي تظهر فيه أعراضها يشدان وثاق الرجال بمزيد من الإحكام فلا يجدون سبيلاً إلي انفكاك. ويدفعانهم إلى لعبة من الجنسية المثلية Homosexuel لم يعد ثمة مجال للخروج منها. على العكس من ذلك، ليس هناك من امرأة أصلية في طبعية لوزي (ماعدا «Modesty» امرأة ذات غرائز وذات تيمات (متولهة بأشياء). ولكنها مُقدمة كمحاكاة ساخرة للرجال). غالباً ماظهرت النساء لدى لوزي سابقة على الوسط، متمردة عليه، وخارج العالم الأصلي للرجال، الذي ستكون النساء وحدهن فيه ضحايا حيناً، محولات إياه إلى غرض نافع حيناً آخر. إنهن اللواتي يرسمن الخط الذي يقود إلى المخرج. وهن اللواتي يفزْن بحرية خلاقة، فنيّة أو عمليّة بكل بساطة: إنهن لايشكين من شعور بالعار أو الجرميّة، ولامن العنف السكوني الذي ينقلب عليهن باستمرار. تلكم هي المرأة النحّات التي تصوّر «المعذَّبين» ولكنها هي أيضاً «ايڤا Eva»، وهي حواء الجديدة التي اكتشفها لوزي في فيلم «الترويت» فالنساء سيخرجن من الطبعية من أجل الوصول إلى التجريد الغنائي. هؤلاء النساء المتقدمات يشبهن إلى حد ما نساء الشاعر والروائي البريطاني توماس هاردي بوظائف متماثلة.

من غير أن تنفصل العوالم الأصلية لدى لوزي عن الأوساط المشتقة فهي تتخذ ملامح خاصة تنتمي إلى أسلوبه. إنها فضاءات (أمكنة Espaces) غريبة منبسطة، وهي مُشرفة غالباً. غير أنها ليست على الدوام صخرية، تخترقها أقنية وممرات وخنادق وأنفاق تشكل متاهة أفقية: فهي الشاطئ الصخري في فيلم «الهالكون Damnés»، والهضاب المرتفعة في فيلم «ظلال في مشهد طبيعي Silhouettes dans un paysage». المصطبة العالية في فيلم «Boom» ولكنها أحياناً تكون في مستوى أدنى، المدينة الدارسة «ماقبل تاريخية تقريباً»، فينيسيا في فيلم «ايڤا»، شبه جزيرة

تشبه نهاية العالم. مدينة نورفولك في فيلم «الساعي» حديقة في ايطاليا في فيلم «دون جيوفاني». بستان زالت معالمه، مثل ذلك البستان الذي أقام فيه البطل مشروعه في فيلم «زمان بلا رحمة». روضة بسيطة مفروشة بالرمل والحصى كما في فيلم «الخادم»، ملعب كريكيت «يحب لوزي تصوير مشهد الملعب رغم أنه لايحب الرياضة» ميدان شتوي لسباق الدراجات مع أنفاقه في فيلم «مستر كلين». إن العالم الأصلي لدى لوزي عامر بالكهوف والطيور، وكذلك بالقلاع، بالطائرات المروحية، بالمنحوتات والنصب. ولايُعرف إن كانت قنواته المائية صناعية أو طبيعية، أو وهمية متخيّلة، وهو لايقابل الطبيعة إذن بما يبنيه الانسان. فهو يجهل هذا التمييز أو المقارنة الذي لايصلح إلا في الأوساط المشتقة. ولكنه بانبثاقه من بين وسطين أحدهما قد انتهى من لفظ أنفاسه، والآخر لم يتوصل إلى الولادة، فهو يمتلك ماتبقى من الأول، ومايَعِد به الآخر من مشاريع أولية ليصنع منهما «ظواهره المَرَضية» مثلما قال غرامشي في إحدى عباراته والتي استخدمت كحاشية في فيلم «دون جيوفاني» إن العالم الأصلي يضم في داخله المستقبلية Futurisme وتقليد القديم Archaïsme، وينتمي إليه كل ماهو فعل أو حركة للغريزة. ومن أعلى المنحدر إلى أسفله، عبر دروب الانحدار المدوِّخة، أو من الخارج إلى الداخل فإن العالم الأصلي يتصل بالأوساط المشتقة، كقنّاص يختار منها فرائسه، وكمتطفل يندفع نحو الانحطاط في آن معاً. إن الوسط هو المنزل الفيكتوري، والعالم الأصلي هو المنطقة الوحشية التي تشرف على هذا المنزل أو تحيط به.

على هذا النحو تنتظم لدى لوزي الاحداثيات الأربعة الخاصة بالطبعيّة إنه يظهر ذلك بوضوح في فيلم «الهالكون» من خلال تحديده «لتجاور» مزدوج من جهة الشواطئ الصخرية في شبه جزيرة بورتلاند «مشاهدها الطبيعية البكر، ومواقعها العسكرية» أطفالها ذوو النشاط الاشعاعي (وذلك هو العالم الأصلي)، ولكن أيضاً، الأسلوب الفكتوري البائس للمحطة الاستحمامية الصغيرة في وايموت» (وذلك هو الوسط المشتق) ومن جهة أخرى الصور الهائلة لطيور ولطائرات هيليكوبتر، ولتماثيل (صورة وأفعال غريزيّة)، ولكن أيضاً عصابة سائقي الدراجات النارية التي تشبه مقاودها اجنحة الطيور (أفعال منحرفة في وسط مشتق) ومن فيلم إلى فيلم فإن الأبعاد الأربعة تتبدل وتدخل في علاقات مختلفة من التعارض أو من التكافل، حسبما يريد لوزي أن يحدثنا أو أن يعرض علينا.

الفصل التاسع

الصورة- الفعل

الشكل الكبير

شارفنا الآن على ميدان من السهل جداً تحديده: إن الأوساط المشتقة تأخذ استقلالها، وتشرع في امتلاك قيمة في ذاتها Tour eux mêmes. والكيفيات والقوى لاتعود تتبدى داخل فضاءات (أمكنة Espacrs) ما لاعلى التعيين، ولاتعود تسكن عوالم أصلية. ولكنها تتحول إلى الفعل مباشرة داخل أمكنة- أزمنة محددة، جغرافية وتاريخية واجتماعية. كما أن التأثرات الشعورية Les Affects والغرائز لاتعود تظهر إلا وهي مجسَّدة في تصرفات في ظل شكل من الانفعالات أو العواطف التي تنظّم هذه التصرفات أو تفسدها. وتلكم هي الواقعية. من الصحيح بأن هناك كافة أنواع المراحل الانتقالية الممكنة. لقد كان ذلك متمثلاً في نزوع التعبيرية الألمانية، إلى إحلال ظلالها، وأضوائها التدرجيّة داخل أمكنة محددة فيزيائياً واجتماعياً (لانغ، بابست). بالمقابل، فإن وسطاً محدداً يمكنه أن يحولّ إلى الفعل قوة تصلح هي ذاتها لعالم أصلي أو لمكان ما غير محدد: وقد رأينا ذلك في الغنائية السويدية. إضافة إلى ذلك، فإن الواقعية تتحدد عبر مستواها النوعي. وفي هذا المستوى، لاتستثني الواقعية قطعاً التوهّم ولاحتى الحلم: إن بإمكانها أن تشمل الخيالي، والخارق، والبطولي. وبصورة خاصة الميلو درامي، كما يمكنها أن تشتمل على المبالغة والإفراط، ولكن الخاصين بها. إن مايشكّل الواقعية هو ببساطة التالي: أوساط وسلوكات، أوساط تحولّ إلى الفعل، وسلوكات تجسِّد. وليست الصورة- الفعل سوى الصلة بين الاثنين، إضافة إلى كل تنوعات هذه الصلة. إن هذا الطراز من الصورة- الفعل هو الذي حقق التفوق

الشامل للسينما الأمريكية، إلى الحدّ الذي أصبح بالنسبة إليها جواز مرور إلى المؤلفين الأجانب الذين ساهموا في تشكيله.

إن الوسط يحولّ إلى الفعل، باستمرار، العديد من الكيفيات والقوى. ويصنع منها تركيباً Synthése إجمالياً. وهو في حد ذاته يمثل البيئة المحيطة أو الجامع، فيما تتحول الكيفيات والقوى إلى قوى داخل الوسط. فالوسط وقواه يشكلان قوساً، ويمارسان تأثيرهما على الشخصية، يوجهان إليها تحدّياً، ويخلقان وضعاً تنشغل فيه. أما الشخصية فهي بدورها تقوم برد الفعل (فعل بحصر المعنى) على نحو تستجيب فيه للوضع، فتعدّل الوسط، أو تعدّل علاقتها بالوسط، علاقتها بالوضع، وبأشخاص آخرين. ينبغي للشخصية أن تكتسب طريقة جديدة في الوجود (طريقة الجماعة الاجتماعية Habitus) أو أن ترقى بطريقتها في الوجود إلى مستوى متطلبات الوسط والوضع، ويصدر عن ذلك وضع معدّل أو مصحّح، وضع جديد. كل شيء يُعتبر فردياً individué: الوسط كهذا المكان- زمن أو ذاك، والوضع كمحدَّد أو كمحدِّد، والشخصية جماعية مثلما هي فردية. وقد رأينا ذلك بحسب التصنيف الذي وضعه بيرس للصور. تلكم هي مملكة «الاثنينيّة Sécondité» كل شيء هنا يكون اثنين بذاته Par soi- même. في داخل الوسط نحن نميز الكيفيات- القوى، والظرف الذي يحولّها إلى الفعل. إن الوضع أوالشخصية و الفعل هما أشبه بحدّين مترابطين ومتضادين في آن معاً. فالفعل بحد ذاته نزال (صراع) ثنائي بين قوتين. سلسلة من النزالات أو المبارزات الثنائية: نزال مع الوسط، نزال مع الآخرين، نزال مع الذات. أخيراً فإن الوضع الجديد الذي ينبثق عن الفعل يشكل زوجاً مع الوضع الذي انطلق من ذلك الفعل ذلكم هو مجموع الصورة- الفعل أو على الأقل شكلها الأول. وهذا الشكل يكوّن التصور العضوي الذي يبدو أنه قد وُهب نسمة الحياة Souffle أو تنفّساً Respiration. ذلك لأنه يتمدد من جهة الوسط ويتقلص من جهة الفعل. بل وأكثر تحديداً، فهو يتمدد ويتقلص من كل جهة. حسب حالات الوضع ومتطلبات الفعل.

في الجملة، يمكننا مع ذلك القول بأن ذلك يشبه لولبين متعاكسين، حيث أن الأول يتقلص باتجاه الفعل، والآخر يتوسع باتجاه الوضع الجديد: شكل كأس البيضة

أو الساعة الرملية التي تقيس في آن معاً المكان والزمان: هذا التصور العضوي واللولبي يتخذ له صيغة على الشكل التالي S-A-S´ وهو يرمز إلى: (من الوضع Sit-(S)uation إلى الوضع المعدّل Situation transformée (S´) عبر وساطة الفعل Ac-(A) tion)). هذه الصيغة تبدو لنا ملائمة لما كان يسميه بورش Burche «الشكل الكبير grande Forme» إن لهذه الصورة- الفعل، أو لهذا التصور العضوي قطبين أو بالأحرى علامتين Signes. حيث الأولى تُحيل بنحو خاص إلى العضوي، والأخرى إلى الفعّال L, Actif أو الوظيفي Fonctionnel. ونحن نسمي الأولى Synsigne[1] دلالة الجمع: وهو مايعني مجموع كيفيات - قوى باعتبارها محوّلة إلى الفعل داخل وسط، في ظرف ما، أو في مكان- زمان محدّد ونسمي الأخرى Binôme[2] للدلالة على كل تعارض حدين Tout duel، أي مايكون بالضبط فعّالاً في الصورة- الفعل. سيكون هناك تعارض حدين Binôme حينما تُحيل حالة قوة ما إلى قوة أخرى منافسة، وعلى الأخص حينما تكون إحدى القوتين «إرادية» (أو القوتان كلتاهما)، وهي تنطوي في ممارستها على جهد يتمثل في التكهن بممارسة القوة الأخرى: فالفاعل يتصرف تبعاً لتفكيره بما سيتصرف به الآخر. لذا فإن التصنّع أو التظاهر، الاستعراض أو التباهي، والخدع تمثل إذن حالات نموذجية لتعارض الحدّين Binômes. وفي فيلم الويسترن فإن لحظة المبارزة، حين يصبح الشارع خالياً، وحين يخرج البطل، ويمشي مشية خاصة جداً، باذلاً جهده في أن يحزر أين يكون الآخر. وماذا سيفعل هذا الآخر، هذه اللحظة تمثل تبارياً بامتياز.

لنتناول فيلم «الريح Le vent» لسجوستروم Sjötröme (وهو فيلمه الامريكي الأول). فالريح لاتتوقف عن الهبوب فوق السهل. وهذا يمثل تقريباً عالماً أصلياً طبعياً Naturaliste أو حتى مكاناً لاعلى التعيين، تعبيرياً. وهذا المكان الذي تعصف فيه الريح أشبه بتأثر انفعالي. غير أن هذا أيضاً ظرف من الظروف يحوّل إلى الفعل

١): Synsigne (أو englobant): مجموع الكيفيات والقوى باعتبارها محوّلة إلى الفعل داخل حالة أشياء، مشكّلة حينئذ وسطاً واقعياً حول مركز، وضعاً بالنسبة إلى ذات: «المؤلف» وسنصطلح على ترجمتها دلالة الجمع. (المترجم)

٢): Binôme كل أشكال المواجهات (المبارزات) الثنائية duels التي تشكل أفعالاً لذات، أو لعدة ذوات في الوسط الواقعي (المؤلف) وسنصطلح على ترجمتها: «تعارض الحدّين» (المترجم)

تلك القوة، ويركبّها مع قوة المروج، داخل مكان محدَّد، أريزونا Arizona : وسط واقعي، فتاة شابة قادمة من الجنوب، تصل إلى هذه البلاد التي لم تألف العيش فيها، وتجد نفسها غارقة في سلسلة من المواجهات (duel)، مواجهة فيزيائية مع الوسط، مواجهة بسيكولوجية مع العائلة المعادية التي تحلّ عندها، مواجهة عاطفية مع الكاوبوي الخشن الذي أصبح عاشقاً لها. مواجهة جسدية مع تاجر المواشي الذي حاول أن يغتصبها. حالما قتلت تاجر المواشي، راحت تسعى يائسة لدفنه في الرمل، غير أن الريح في كل مرة كانت تذرو الرمال وتكشف عن الجثة. وتلك هي اللحظة التي يلقي فيها الوسط تحدّيه الأكبر في وجه الفتاة. والتي بلغت فيها ذروة المواجهة، حينئذ تبدأ الفتاة في المصالحة: مع الكاوبوي الذي يفهمها ويساعدها، مع الريح التي استوعبت الفتاة أخيراً قوتها في الوقت الذي أحست فيه الفتاة إحساساً عميقاً بولادة طريقة جديدة للوجود.

كيف تطوّر هذا النموذج من الصورة- الفعل عبر عدد من الأنواع السينمائية الكبيرة؟ في المقام الأول، النوع الوثائقي Duceementaire. لقد طوّر المؤرخ توينبي فلسفة تاريخية عملية، ووفقاً لها فإن الحضارات الانسانية جاءت استجابة لتحديات يثيرها الوسط، فإذا كانت حالة الجماعة التي تواجه التحديات الكبيرة حالة طبيعية Normal أو بالأحرى معيارية Normatif، ولكنها ليست كافية مع ذلك لامتصاص سائر طاقات الإنسان. ففي وسعنا أن نتصور حالتين تؤول إليهما الأمور: في إحداها تكون تحديات الوسط قوية جداً بحيث تقتصر حياة الانسان على الرد عليها أو على تفاديها، إذ أن كافة طاقاته منشغلة تماماً (حضارات اقتصاد المعاش Civilisation de survie) وحالة أخرى يكون الوسط ملائماً كلياً بحيث يمكن للإنسان أن يحتفظ بفائض من الخيرات المادية تسمح له بالعيش (حضارات اقتصاد أوقات الفراغ Civili-sation de loisir). إن الأفلام الوثائقية للسينمائي الامريكي فلاهيرتي Flaherty رصدت هذه الحالات، وكشفت النقاب عن أصالة هذه المدنيات العريقة ونبلها. وقد ووجه بشيء من الاعتراض بأنه من أتباع روسّو، وبأنه أهمل المشكلات السياسية التي طرحتها المجتمعات البدائية التي خضعت للبيض (في آسيا وافريقيا) ولدور البيض في استغلال هذه المجتمعات. هذا الاعتراض يعني إدخال طرف ثالث ليس له مايفعله ضمن الشروط التي حددها فلاهيرتي: الإمساك بالوسط ومواجهته مباشرة

بكثير من الواقعية «اخلاقه وعاداته أكثر من سلالاته). إن فيلم «Nanauk نانوك» يبدأ بعرضٍ للوسط حينما يظهر رجل الاسكيمو مع عائلته. وهذا يمثل دلالة جمع هائلة Synsigne تجمع السماء المكفهرة مع الشواطئ المغطاة بالجليد، حيث يؤمّن رجل الاسكيمو نانوك معاشه في وسط معادٍ: مباراة (مواجهة Duel) مع الجليد لبناء كوخه الجليدي. ولاسيما مباراته المشهورة مع الفقمة. لدينا هاهنا بنية ممتازة لصيغة SA´S أو بالأحرى SAS طالما أن حجم الأعمال التي يقوم بها نانوك من أجل تعديل الوضع أقل بكثير مما هي من أجل تأمين البقاء داخل وسط غير مستقر. على النقيض من ذلك، فإن فيلم «Moana» يعرض لنا مدنيّة لاتواجه أية تحديات من الطبيعة. ولكن بما أن الإنسان لم يتمكن من أن يكون إنساناً إلا عبر الجهد ومكابدة الألم، فينبغي تلافي النقص في الوسط المعطاء، وابتكار تجربة الوشم التي تجعل الوسط يتوصل إلى مباراة حقيقية مع ذاته Avec soi- même.

في المقام الثاني: سيجري الحديث عن الفيلم النفسي- الاجتماعي Psycho-Social: ففي الجزاء الواقعي من أعمال كينغ فيدور King Vidor استطاع المؤلف أن ينشئ تركيبات كليّة كبيرة، منطلقاً من الجماعة إلى الفرد، ومن الفرد إلى الجماعة. يمكننا أن نسمي مثل هذا الشكل شكلاً «أخلاقياً Ethipue» يفرض نفسه على كل الأنواع السينمائية بمقدار ماتدل سمات جماعة اجتماعية ما على المكان أو الوسط، وعلى الإقامة في الوسط، وعلى العادات، وعلى طريقة العيش في آنٍ معاً. ومن دون أن نستثني الحلم فإن هذا الشكل الأخلاقي أو الواقعي ينطوي على قطبي الحلم الأمريكي. من جهة الفكرة المتمثلة في مجتمع إجماعي Unanimiste أو أمة- وسط، في تذويب كل الأقليات في بوتقة واحدة (الانفجار الجماعي بالضحك في نهاية فيلم «الحشد La foule» أو التعبير الواحد نفسه الذي يتشكل على وجه الأصفر والزنجي الأسود، والأبيض في فيلم «Street Scene». ومن جهة أخرى الفكرة المتمثلة في زعيم، أي في رجل من هذه الأمة في وسعه أن يردّ على كافة تحديات الوسط، مثلما على صعوبات الوضع، كما في فيلم «خبزنا اليومي» وفيلم «سنة أمريكية رومانسية An Americain Romance» وهكذا فخلال الأزمات الأشد خطورة، فإن هذه الاجماعية ذات القيادة الجيدة تنتقل من موقع إلى آخر، ولاتغادر موقعاً إلا من أجل أن تقوم بالإصلاح في موقع آخر: فإذا فقدت المدن هذه

الاجماعية فإنها تنتقل إلى الجماعات الزراعية في الأرياف، ومن ثم تقفز «من القمح إلى الحديد» أي إلى الصناعات الثقيلة. بقي أن نشير إلى أن هذه الاجماعية يمكن أن تكون زائفة، حيث الفرد يعيش لذاته وتلك بالتحديد هي الحالة في فيلم «الحشد La foule»، فنحن نرى هنا كيف أن المدينة ليست سوى جماعة بشرية مصطنعة، لامبالية، وأن الفرد كائن مهجور محروم من المواهب ومن الحوافز. إن صيغة SA´S التي يعدّل فيها الفرد الوضع المحيط به لها وجهها الآخر هو الوضع SAS حيث لايعود الفرد يعرف ماذا يعمل ويجد نفسه أفضل كلما حافظ على الوضع نفسه دون تبديل: وذلكم هو الكابوس الأمريكي في فيلم «الحشد».

من الممكن كذلك أن يصبح الوضع أسوأ، وأن يسقط الفرد شيئاً فشيئاً نحو الحضيض في انحدار لولبي: وتصبح الصيغة المعبرة عن الوضع SA´´S. من الصحيح أن السينما الأمريكية تفضّل تقديم شخصيات منحطّة كالكحوليين لدى السينمائي هاوكس Hawks ولكن ضمن تاريخ من الصعود الأمريكي. ولكن هذه السينما حينما تعرض لنا سيرورة الانحطاط ذاتها، فمن المؤكد أن ذلك يتم بطريقة مختلفة تماماً عن التعبيرية أو الطبيعية (المذهب الطبيعي). لم يعد المقصود هنا سقوط في ثقب أسود، ولا هو انتروبيا (نقص في الطاقة الحرارية) أشبه بانحدار الغريزة. فالانحطاط الواقعي لدى الأمريكي يتزلق داخل القالب المتمثل في وسط- سلوك Milieu- Comportement، وضع - فعل Situation- action. وهو لايعبر عن مصير التأثر الشعوري، أو مصير الغرائز ولكنه يعبر عن الحالة المرَضية للوسط، وعن اختلال السلوك. لقد ورث تقليداً أدبياً باهراً من فيتز جرالد Fitzgerald أومن جاك لندن: «الشراب هو واحد من أنماط الحياة التي عشتها، وهو ديدن الناس الذين اختلطت بهم...» الانحطاط هنا هو سمة لإنسان يخالط أوساطاً لاشرعة لها، ذات إجماعية زائفة أو أنها جماعة مصطنعة، وهذا الإنسان لايستطيع أن يلتزم إلابسلوكات مزيّفة، سلوكات متصدعة وغير متماسكة ليس بالوسع التئام صدوعها. كما أنه «خاسر بالولادة Perdant-né». ذلكم هو عالم البارات في فيلم «Lost week- end» لويلدر Wilder (رغم نهاية الفيلم السعيدة). وهو عالم البليار في فيلم «L, arnaqueur النصّاب» لروزين Rosen. وهو على الأخص عالم الجريمة المرتبط بقوانين الحظر والذي شكل نوعاً فنياً عظيماً في الفيلم الأسود. لقد صوّر الفيلم

الأسود Lefilme moir الوسط بقوة، وعرض الأوضاع، وقلص من تحضيرات الفعل «نموذج أفلام السّلب hold- up على سبيل المثال)، وانفتح أخيراً على وضع جديد هو في الأغلب وضع النظام المستتّب، ولكن، بالتحديد، إن كان الأوغاد خاسرين- بالولادة Perdants- nés بالرغم من قوة وسطهم، وفعالية أفعالهم، فذلك أن شيئاً مايبدد هذه القوة ويقرض هذه الفعالية قالباً الحركة اللولبية باتجاه خسارتهم. من جهة فإن «الوسط» هو جماعة اجتماعية مزيفة. هو غابة في الحقيقة، حيث أن كل تآلف عارض وقابل للارتداد، من جهة أخرى فإن السلوكات مهما كانت مجرَّبة ومحنكة فليست هي في الحقيقة سلوكات مميِّزة لمجتمع› أو استجابات للأوضاع، ولكنها تخفي صدعاً أو شقوقاً تفتّت كلياً هذه السلوكات. إنها قصة فيلم «Scarface» لهاوكس، حيث أن كل التصدعات في تصرفات البطل، كل الشقوق والثغرات الصغيرة التي بسببها يتصرف البطل على هواه، تتجمع في أزمة من الخسة والانحطاط تودي به مع أخته إلى الهلاك. أو بطريقة مختلفة في فيلم «Asphalt Jungle» لهوستون فإن الدقة المتناهية للدكتور، والكفاءة التي يتمتع بها القاتل ستتهاويان إزاء خيانة شخص عادي وثانوي لاقيمة له، والذي يحرّر لدى أحدهما الصدع الإيروسي (الجنسي الشهواني)، ولدى الآخر الحنين النوستالجي إلى وطنه الأم، ويقودهما كليهما إلى الفشل والهلاك. هل ينبغي الاستنتاج بأن المجتمع هو الصورة التي تعكس جرائمهما، وأن كافة الأوساط مَرضيّة، وكافة السلوكات متصدعة؟ إن السينما الامريكية قد وجدت الوسائل الكفيلة بإنقاذ حلمها وتجاوزها الكوابيس.

إن فيلم الويستيرن Western هو النوع الرابع العظيم من أنواع الصورة- الفعل والمتجذر في الوسط بقوة شديدة. منذ اينس ince ووفقاً للصيغة Sa´S (سنرى أن هذه الصيغة ليست الوحيدة في أفلام الويستيرن)، فإن الوسط هو البيئة المحيطة، أو هو الجامع. إن السمة الأساسية في الصورة هنا، هي النَفَس Le souffle، التنفس Respiration. وهي ليست فقط تلهم البطل، ولكنها تجمع الأشياء في كلٍّ من التمثّل العضوي، وتتقلص أو تتوسع حسب الظروف. حين يهيمن اللون على هذا

العالم، فذلك يتمّ وفقاً لسلم لوني يشيع فيه اللون. حيث اللون المشبَع يخلق صدى مع اللون الباهت (ونحن نجد هذا اللون المكتنف في الديكورات الصناعية في فيلم («كم كان وادينا مخضوضراً Quelle était verte ma vallée» لفورد).

إن الجامع الأخير هو السماء ونبضها، ليس فقط لدى فورد، بل وحتى لدى هاوكس الذي يجري الحديث على لسان إحدى شخصياته في فيلم «الأسيرة»: إنها بلاد واسعة. الشيء الوحيد الأشد اتساعاً هو السماء... وعبر ضم السماء للوسط فإنه بدوره يضم الجماعة. وباعتبار البطل ممثلاً للجماعة الاجتماعية فإنه يغدو قادراً على اجتراح فعل بحجم الوسط. وعلى أن يُرسي فيه النظام المختل على نحو عابر أو بصورة دوريّة. ولكن لابدّ من توسطات الجماعة والأرض معاً من أجل تكوين زعيم وجعله فرداً قادراً على اجتراح عملٍ عظيم جداً. نحن نتذكر عالم فورد، مع اللحظات الجماعية المفعمة بالاحتدام (زواج، عيد، رقص، غناء). والحضور الكثيف للأرض، والمثول الدائم للسماء. لقد استنتج البعض من ذلك أن ثمة مكاناً مغلقاً لدى فورد، من غير حركة ولازمان واقعيين ولكن يبدو لنا بالأحرى أن الحركة واقعية، غير أنها بدلاً من أن تحدث من جزء إلى جزء، أو بالنسبة إلى كل تعبر الحركة فيه عن التغير فإنها تحدث ضمن جامع، حيث تعبر فيه عن التنفس. الخارج يضم الداخل. والاثنان كلاهما يتصلان، ثم يجري العبور من الواحد إلى الآخر في كلا الاتجاهين، وفقاً للصور التي نشاهدها في فيلم «النزهة الخيالية da chevauchée fantastique» حيث يتم التناوب بين الاندفاع أو الحماس الداخلي والاندفاع منظوراً إليه من الخارج. في امكاننا الذهاب من نقطة معروفة إلى نقطة مجهولة، أو إلى أرض موعودة كما في فيلم «Wagonmaster»، الجوهري هنا هو الجامع الذي يضم النقطتين كلتيهما، والذي يتوسع كلما تصاعد الجهد المبذول وأصبح كبيراً، ويتقلص حين يجري التوقف والراحة. إن أصالة فورد تكمن في أن الجامع وحده بالنسبة إليه هو الذي يعطي قياساً للحركة أو إيقاعاً عضوياً. كما أنه (أي الجامع) البوتقة التي تذوب فيها الأقليات. أي أنه هو الذي يجمعها. ويكشف فيها عما هو مشترك، حتى عندما يبدو عليها التعارض، وهو الذي يُظهر فيها الانصهار من أجل تكوين أمة، مثلما شاهدنا في فيلم «Wagormaster» الجماعات الثلاث من المضطَهدين يلتقون في الفيلم: المورمونيّون (طائفة دينية)، الممثلون الكوميديون المتجولون، والهنود.

مادمنا لن نذهب أبعد من هذه المقاربة الأولى، فإننا نكون إزاء صيغة SAS التي غدت كونيّة أو ملحمية: في الواقع، فإن البطل يصبح مكافئاً للوسط من خلال توسط الجماعة، وهو لايعدّل الوسط، ولكنه يُرسى فيه النظام الدوري، مع ذلك فسيكون من الخطأ الفادح أن نحتفظ لاينس ولفورد بعبقرية ملحمية، طالما أن هناك مؤلفين آخرين أقرب عهداً، كانوا قد قدموا تصورهم عن الويستيرن التراجيدي وكذلك الروائي أو الخيالي.

إن تطبيق مقولة هيغل ولو كاش عن تعاقب هذه الأنواع في الأدب لاتصلح في ألافلام الويستيرن. فكما أوضح ميتري Mitry فإن الويستيرن، ومنذ البداية، يرتاد كافة الأنواع، الملحمي والتراجيدي، والروائي، مع رجال كاوبوي مصابين بالنوستالجيا (الحنين) متوحّدين، متقدمين في السن أو حتى مولودين- ضائعين -Per dants- nés، ومع هنود أعيد اعتبارهم. إن فورد في كافة أعماله لم يتوقف عن الامساك بتطورات وضع ضمن زمن واقعي تماماً. هناك بالتأكيد اختلاف كبير بين الويستيرن وبين مايمكن تسميته النيو ويستيرن (ويستيرن حديث Néo Western):

غير أن هذا الاختلاف لايصحّ تفسيره من خلال تعاقب الأنواع. ولا، كذلك، من خلال انتقال من المغلق إلى المنفتح عن المكان. فلدى فورد، لايكتفي البطل بإرساء النظام المهدَّد عرضياً. إن بنية الفيلم، التمثّل العضوي، ليس حلقة دائرية بل إنه لولب حيث يكون الوضع في نهايته التي نصل إليها مختلفاً عن الوضع في انطلاقه: إن صيغة SA´S هي شكل أخلاقي أكثر منه ملحمي. ففي فيلم «L, homme qui tua liberty valance الرجل الذي قتل حرية فالانس» يُقتَل اللص، ويستتب النظام، غير أن الكاوبوي الذي قتل اللص يوحي بأنه سناتور المستقبل الذي يسعى على هذا النحو إلى تعديل القانون الذي كفّ عن كونه القانون الملحمي المتعارف عليه في الغرب الامريكي ليصبح القانون المكتوب للحضارة الصناعية. كذلك الحال في فيلم «Les deux chevaliers» حيث نشاهد الشريف هذه المرة يتخلى عن مركزه. ويرفض تطوير المدينة الصغيرة. في الحالتين يبتكر فورد أسلوباً مثيراً للاهتمام جداً يتمثل في الصورة المعدلّة: صورة معروضة مرتين. غير أنها في المرة الثانية معدلّة أو مكملّة بطريقة تشي بالفرق بين S´ وS. في فيلم «حرية فالانس» تظهر النهاية موت اللص والكابوي الذي يطلق النار. بينما كنا قد رأينا سابقاً الصورة المقطوعة التي

تتمسك بها الرواية الرسمية (سيناتور المستقبل هو الذي قتل اللص). في فيلم «الفارسان» يتراءى لنا شبح الشريف ذاته، في الموقف نفسه. غير أنه لم يعد هو الشريف ذاته. صحيح أن ما بين الاثنين بين S´ و S كثير من الالتباس والمكر. فالبطل في «Liberty valance» كان حريصاً على أن يتبرأ من الجريمة حتى يصبح سيناتوراً صاحب اعتبار. بينما حاول الصحفي أن يحتفظ له بأسطورته في مطاردة اللصوص وقتلهم، والتي من دونها لن يكون شيئاً. وكما يوضّح روي Roy فإن «الفارسين» لم يكن لهما من قضية سوى حركة المال اللولبية التي تلغم المجتمع منذ البداية. وليس لها من عمل سوى توسيع امبراطورية المال.

إن مايهتم به فورد في الحالتين. هو أن الجماعة يمكن لها أن تصنع بعض الأوهام حول نفسها. وهو ماسيمثل الفرق الواسع بين الأوساط الصحية والأوساط المريضة. لقد كتب جاك لندن صفحات رائعة كي يُثبت في النهاية بأن الجماعات الكحولية لاتحمل أوهاماً حول نفسها. فبعيداً عن أن يخلق الكحول حلماً «فإنه يأبى على الحالم أن يحلم» إنه يتصرف «كعقل محض» يقُنعنا بأن الحياة ليست سوى مهزلة، والمجتمع الذي نعيش فيه غابة، والحياة قنوط دائم (من هنا ينبع الحس الساخر لدي الكحولي)، لذلك سيمكننا أن نقول عن هذه الجماعات بأنها جماعات مريضة، وعلى العكس منها فإن المجتمع أو الجماعة يكون سليماً معافى مادام يسوده نوع من الإجماع الذي يتيح له أن يخلق أوهاماً حول نفسه، حول دوافعه، ورغباته، وتطلعاته، حول قيمه ومُثله العليا: أوهاماً «حيوية»، أوهاماً واقعية أكثر صحة من الحقيقة الصرف. تلك هي أيضاً وجهة نظر فورد. الذي منذ فيلم «الواشي، Le mouchard» كشف عن الانحدار (حسب المذهب التعبيري تقريباً) لدى مخبر خائن، لكونه لم يعد يتمكن من أن يخلق أوهاماً حول نفسه. لن يكون في وسعنا إذن أن ندين الحلم الامريكي لأنه ليس سوى حلم. ذلك أنه هو الذي اختار لنفسه أن يكون كذلك، مستخرجاً سائر قوته مما هو حلم. فالمجتمع يتغير ولايتوقف عن التغير، بالنسبة إلى فورد كما بالنسبة إلى فيدور. ولكن هذه التغيرات تجري ضمن جامع شامل يغطي هذا التغيرات، ويباركها بوهم صحّي كما لو أن هذا الوهم يضمن استمرارية الأمة الامريكية.

في الختام، فإن السينما الامريكية لم تتوقف عن تصوير الفيلم الأساسي نفسه الفيلم الذي مثّل ميلاد أمة- حضارة، وكان غريفيت هو الذي قدّم النسخة الأولى. وقد اشتركت مع السينما السوفييتية في الاعتقاد بغائية للتاريخ الشامل. هاهنا تتفتح على الحياة، الأمة الامريكية، وهناك، قدوم عصر البروليتاريا. غير أنه بالنسبة إلى الامريكيين، فإن التمثل العضوي لم يعرف بالتأكيد تطوراً ديالكتيكياً، إنه وحدة التاريخ بأسره. البذرة الجنينيّة التي تصدر منها كل أمة- حضارة كبنية عضوية، حيث أن كل فرد يجسّد امريكا. ومن هنا جاء الطابع القياسي (التماثلي) لهذا التصور للتاريخ، مثلما صادفناه في فيلم «التعصب» لغريفيت الذي مزج أربع حقب تاريخية، أو في النسخة الأولى لفيلم «الوصايا العشر» لسيسيل ب Cecil.B الذي وازى بين حقبتين تاريخيتين تمثل امريكا الحقبة الأخيرة. إن الأمم المتفسخة هي بنى مريضة، مثل بابل لدى غريفييت أو روما لدى دوميل Demille. وإذا استندنا إلى العهد القديم فإن العبرانيين، ثم المسيحيين من بعدهم قد شكلوا أمماً- حضارات سويَّة تمثل الميزتين اللتين تميزان الحلم الامريكي: وجود بوتقة تذوب فيها الاقليات، وجود خميرة تصنع زعماء قادرين على الفعل والاستجابة لكافة الأحوال والأوضاع. على النقيض من ذلك، فإن لينكولن الذي قدمه فورد، يلخّص التاريخ التوراتي، قاضياً حكيماً مثل سليمان، ضامناً مثل موسى الانتقال من شرعة البداوة والترحل إلى الشرعة المكتوبة، من النوموس Nomos إلى اللوغوس Logos، داخلاً المدينة على ظهر حمارته مثل المسيح: «Young MR. Lincoln». فإذا ماشكل الفيلم التاريخي نوعاً عظيماً من أنواع السينما الامريكية، فلعل ذلك عائد إلى أنه ضمن الشروط الخاصة بأمريكا، فإن كافة الأنواع الأخرى كانت تاريخية، أياً كانت درجة الوهم والخيال فيها: فالجريمة مع السطو، والمغامرة مع الويستيرن Western[1] مثلتا بنى تاريخية مَرَضية Pathogénes أو نموذجية.

من السهل جداً السخرية من التصورات التاريخية الهوليودية. ويبدو لنا أن هذه التصورات قد جمعت في داخلها أكثر مشاهد التاريخ أهمية كما كان يُنظر إليها في القرن التاسع عشر. وقد ميز نيتشه Nietzsche ثلاثة من هذه المشاهد «التاريخ

١-: نوع سينمائي، تمثله الأفلام التي صورت فترة الرواد الذين استوطنوا الغرب الامريكي وقاموا بإبادة الهنود والاستيلاء على أرضهم. المترجم

النُصبي (المتعلق بالآثار والنُصب Monumentale» والتاريخ القديمAntique»
والتاريخ النقدي Critique» أو بالأحرى الأخلاقي Ethique. إن المشهد النصبي معنيّ بالجامع الفيزيائي والبشري. الوسط الطبيعي والعمراني، بابل وخرابها لدى غريفيت. العبرانيين، الصحراء، والبحر الذي ينفتح أمام أسباطهم، أو الفلسطينيين. معبد داغون وتهديمه على يد شمشون لدى سيسيل دي ميل، كل مامر ذكره يشكل دلالات جمع رحبة، immenses Sysignes تجعل الصورة بحد ذاتها نُصبية. في فيلم «الوصايا العشر» كانت المعالجة ربما، مختلفة برسومها الجدارية الكبيرة، أو بسلسلة المحفورات والرسوم المنقوشة في فيلم «شمشون ودليلة». الصورة على قدر من الرفعة والجلاء، ومعبد داغون يمكن أن يثير ضحكنا. ولكنه ضحك أولمبي (جليل) يجتاح المتفرج. وفقاً لتحليل نيتشه فإن هذا المشهد التاريخي ييسّر إنشاء توازيات أو قياسات تماثلية بين مدنيّة وأخرى: إن اللحظات الكبرى في حياة الإنسانية، مهما كانت متباعدة فإنها كما هو مفترض، تتواصل عبر ذراها، إنها تشكل «مجموعة من نتائج في ذاتها، تسمح على نحو أفضل بالمقارنة فيما بينها بحيث تؤثر على الأخص في عقل المتفرج الحديث. إن التاريخ التذكاري أو النصبي ينزع بصورة طبيعية نحو الشمول وقد وجد تحفته الفنية في فيلم «التعصب» ذلك لأن الحقب التاريخية المختلفة لاتتعاقب في الفيلم ببساطة، بل إنها تتناوب فيما بينها طبقاً لمونتاج ايقاعي Rythmique خارق (سيقدم الممثل الكوميدي بوستر كيتون نسخة هزلية عن ذلك في فيلم «العصور الثلاثة») إن لهذا التصور التاريخي، مع ذلك، ضرره الكبير، ألا وهو: معالجة الظاهرات كنتائج في ذاتها، مفصولة عن أي سبب. هذا ماأشار إليه نيتشه وماانتقده ايزنشتاين في السينما التاريخية والاجتماعية الامريكية، فهي ليس فقط تنظر إلى الحضارات كخطوط متوازية، بل وتنظر إلى الظاهرات الرئيسية في حضارة واحدة بالطريقة نفسها فالأغنياء والفقراء على سبيل المثال يتم تناولهما «كظاهرتين متوازيتين مستقلتين عن بعضهما» كما لو كانا نتائج نلاحظها إذا لزم الأمر، بشيء من الأسف. ولكن من دون أن تُعزيان إلى أي سبب. ويغدو من المحتم حينذاك أن تستبعد الأسباب الحقيقية للظاهرة، ولاتظهر هذه الأسباب إلا في ظل شكل من المبارزات (المواجهات) الفردية التي تقابل حيناً بين ممثل عن الفقراء وممثل عن الأغنياء، وتقابل حيناً آخر بين انسان رجعي متخلف وبين

انسان المستقبل، وحيناً ثالثاً بين مستقيم نزيه وبين غادر خوآن. الخ . . . إن براعة إيزنشتاين تمثلت إذن في إظهاره بأن الجوانب التقنيّة للمونتاج الأمريكي منذ غريفيت: المونتاج المتناوب المتوازي Alterné paralléle الذي يقوم بتركيب الموقف. والمونتاج المتناوب المتقاطع الذي ينتهي بالمبارزة، يحيلان كلاهما إلى هذا التصور التاريخي الاجتماعي والبرجوازي. وذلك هو الخلل الرئيسي الذي أراد ايزنشتاين إصلاحه. فهو سيطالب بتبيان الأسباب الحقيقية والتي لابد لها أن تخضع التاريخ النصبي إلى بنيان «ديالكتيكي»، (في كل الأحوال، صراع الطبقات، بدلاً من خائن أو رجعي، أو ماكر).

إذا مانظر التاريخ النُصبي إلى النتائج في ذاتها، ولم يلتقط من الأسباب سوى مبارزات فردية بسيطة فيما بين الأفراد، فلابد للتاريخ القديم L, Histoire antique (الوجه أو المشهد الثاني للتاريخ حسب تحليل نهتشه) من أن ينشغل بهذه المبارزات، ويعيد بناء أشكالها المعتادة في تلك الفترة: حروب ومجابهات، تقاتل بين المصارعين، سباق عربات مباريات فروسية الخ. وعالم الآثار لايكتفي بالمباريات بالمعنى الضيق لها. إنه يتوسع باتجاه الوضع الخارجي، ويركزّ اهتمامه باتجاه أدوات العمل وباستعمالاتها الخاصة! الطنافس، الثياب، الآلات، الأسلحة أو الأدوات، الجواهر، الأشياء الخاصة. إن دارس الأثريات يتجاوز الدارس النصبي. هنا أيضاً يمكن السخرية بسهولة من إعادة البناء الهوليودي للتاريخ، ومن المظهر «الجديد كلياً» للاكسوارات التي تستعملها: الجديد هنا، كما لدى دارس الآثار، هو الدلالة المستخلصة من تفعيل تلك المرحلة (تحويلها إلى الفعل) فالأقمشة تصبح عنصراً رئيسياً في الفيلم التاريخي، وعلى الأخص مع الصورة- اللون كما في فيلم «شمشون ودليلة» حيث أن عرض البائع للأقمشة والمنسوجات، وسرقة ثلاثين جلباباً من قبل شمشون يشكلان ذروتين من ذرى اللون. والآلات تؤلف ذروة أيضاً، سواء أبشّرت بولادة أمة- حضارة جديدة، أم أنها على العكس، أعلنت عن انهيارها أو زوالها.

إن هاوكس في فيلمه التاريخي الوحيد «أرض الفراعنة» لم يهتم، على مايبدو، سوى بلحظة تاريخية واحدة: هي اللحظة الأخيرة حيث المعماري Archi-

tecte هو المهندس أيضاً، والذي قدّم للفرعون آلة خارقة تنضّد الرمل والحجر، وتوفّق بين سيلان الرمل وسقوط الحجر، كي تسمح بإغلاق محكم من الداخل لغرفة الموتى في قلب الهرم.

في النهاية، فإن التصور النصبي والتصور الأثري القديم للتاريخ لن يشكلا وحدة فعلية من دون الصورة الأخلاقية التي تقوم بقياسهما وتوزيعهما كليهما. والمقصود بذلك، كما قال سيسيل دي ميل تقدير أو قياس الخير والشر. بكل إغراءات الشر أو الرعب الذي يسببه (البرابرة، الخارجون على الدين الرسمي، المتعصبون، القصف والعربدة.. الخ). ينبغي أن يخضع التاريخ القديم أو الحديث للمحاكمة، وأن يكون الحكم منصفاً، من أجل الكشف عما سبّب انحطاطاً، أو أدّى إلى ولادة. وماهي خمائر الانحطاط، وكذلك ماالبذور الجنينيّة للولادة؟ القصف والعربدة، دلالة الصلّب، القوة اللامحدودة للأغنياء، والبؤس المدقع للفقراء. لابد من حكم أخلاقي صارم يدين ظلم «الأشياء»، ويحمل الرحمة، يعلن عن الحضارة الجديدة المتقدمة إلى الأمام. وباختصار يعلن باستمرار عن إعادة اكتشاف امريكا... لاسيما وأنه منذ البداية، جرى التخلي عن تفحّص الأسباب. إن السينما الأمريكية قد اكتفت بالتذرع دائماً بضعف وتراخي حضارة ماداخل الوسط، وبتدخل خائن ما داخل الفعل، غير أن المعجزة هي أنها رغم كل هذه الحدود، فقد نجحت في طرح تصور قوي ومتماسك عن التاريخ الشامل النصبي والأثري القديم والأخلاقي.

-٢-

من خلال كل هذه الأنواع تُرى ماهي قوانين الصورة- الفعل؟ إن القانون الأول يتعلق بالصورة- الفعل كتصور عضوي، وهو قانون بنيوي Structural، ذلك لأن الأمكنة واللحظات محددة جيداً في تعارضاتهما وفي تكاملاتهما. فمن وجهة نظر الوضع (S)، من وجهة نظر المكان، والكادر، واللقطة، فهو يتحكم بالطريقة التي ينجز الوسط فيها فاعليات عديدة. وحصة كل من هذه الفاعليات. مثال ذلك سماءات فورد، الصراع أو الوفاق بين هذه الفاعليات، الدور الخاص للأرض، لليابسة. التي هي في آن معاً فاعلية بين هذه الفاعليات. ومكان المواجهة أو المصالحة

بينها كافة. ولكنه يتحكم أيضاً بالطريقة التي يتقوس الكل فيها حول المجموعة، حول الشخص، أو حول المنزل مشكلاً جامعاً Englobant تبرز فيه القوى المعادية أو المؤيدة. الطريقة التي يبرز فيها الهنود من فوق الهضبة. على الحد الذي تلتقي فيها السماء بالأرض... ومن وجهة نظر الزمن، أو تعاقب اللقطات فهو ينظم الانتقال من S إلى S´. التنفس العميق. التناوب بين لحظات التقلص والتوسع، التناوب بين الخارج والداخل، انقسام الوضع الرئيسي إلى أوضاع ثانوية، مثل مقدار من البقع الموضعية الصغيرة في داخل البقعة الكلية أو الشاملة. من كل هذه النواحي فإن التصور العضوي هو الحركة اللولبية للتطور الذي يشتمل على وقفات (انقطاعات) مكانية وزمانية. سنعثر على مثل هذا التصور لدى ايزنشتاين، بالرغم من أنه يتصور على نحو مختلف تماماً توزع أو تعاقب الأشعة على اللولب. أما بالنسبة إلى غريفيت والسينما الامريكية فإن ذلك يتمثل في المونتاج المتوازي (Paralléle المتعاقب) الذي يكفي لتنسيق العلاقة بين الأشعة بنحو تجريبي.

إن المونتاج المتناوب Altérné يقتضي شكلاً آخر ليس متوازياً بل متقاطعاً Con-courante أو متقارباً Convergente. ذلك أن الانتقال من S إلى S´ يحدث عبر وساطة A، الفعل الحاسم، الذي هو على الأغلب متوضّع قريباً جداً من S´. ينبغي أن تتقلص علامة الجمع Synsigne إلى علامة الحدّين المتعارضين Binôme أو إلى المبارزة الثنائية Duel من أجل أن تتوزع القوى أو الفاعليات التي يحولّها الجامع إلى الفعل بطريقة مختلفة، أن تتصالح فيما بينها أو تعترف بانتصار احداها. وعليه فإن القانون الثاني من قوانين الصورة- الفعل يتحكم إذن بالانتقال من S إلى A (من الوضع Situation إلى الفعل Action). وهكذا فإن الفعل الحاسم أو المبارزة لا يمكنها أن تحدث إلا إذا انطلقت من عدة نقاط في الجامع خطوط فعل متقاطعة هذه المرة، بحيث تجعل المواجهة النهائية الفردية ممكنة. إن خطوط الفعل هذه هي التي تشكل موضوع المونتاج المتناوب المتقارب وهو الشكل الثاني للمونتاج لدى غريفيت. ولكن لعل لانغ هو الذي بلغ به حد الاتقان، في فيلم «م. الملعون M le Maudit» والذي كان بالتحديد تمهيداً لرحيل لانغ إلى أمريكا). فمن خلال تحليل المونتاج المتقارب لهذا الفيلم، خلافاً لبقية أفلام لانغ السابقة طرح نويل بورش Noël Burch، مفهوم «الشكل الكبير grande forme»، إن الوضع الكلي في الواقع معروض منذ البداية

داخل مكان- زمان محدد فرداني: فناء المبنى داخل المدينة، سلم الدرج والمطبخ في الشقة داخل المبنى، المسافة الفاصلة بين الشقة والمدرسة. الملصقات على الجدران. إثارة الناس وتحريضهم... ولكن سرعان ماتتحرر في داخل هذا الوسط نقطتان، ومن ثم خطاً فعل سيتناوبان دون توقف فيما هما يتقاربان، وسيشكلان كلابة للقبض على المجرم. خط البوليس، وخط عصابة اللصوص (التي تخشى أن يفسد قاتل الأطفال نشاطاتها اللصوصية) سنلاحظ بأنه وفقاً للطابع البنيوي الذي يتسم به التصور العضوي، فإن للبطل سواء أكان سلبياً أم إيجابياً موقعاً مهيأً منذ وقت طويل، وقبل أن يقوم بشغل هذا الموقع وحتى قبل أن نعرف نحن من الذي سيشغله. على هذا النحو يجري الانكشاف التدريجي للقاتل. وحين تمسك به العصابة فإننا نشهد الفعل الحقيقي، ونتعرف فعلاً على القاتل. وذلك يتمثل في المواجهة (المناظرة Duel) بين M وبين المحكمة التي شكلها اللصوص والمتسولون. إن الخط المزدوج، مع وقفاته Césures وقوافيه (نهاياته الموحدة) يقودنا من الوضع، إلى المناظرة. من علامة الجمع Synsigne إلى علامة الحدّين المتعارضين Bimôme. صحيح أن التصور العضوي يحتفظ بغموضه النهائي ذلك لأنه حينما حلّ البوليس محل العصابة في ملاحقة القاتل وحين انتزعه من أيديها أخيراً لتقديمه إلى محكمة قانونية، فنحن لانعلم فيما إذا كان الوضع سينتهي إلى التعديل، وإلى الاستقرار، أو إذا كان سيظل كل شيء على حاله، والجريمة تظل مرشحة دوماً إلى التجدد: S´ أو S.

القانون الثالث من قوانين الصورة- الفعل يبدو أشبه بنقيض القانون الثاني. في الواقع، إذا كان المونتاج المتناوب Alterné ضرورياً قطعاً للانتقال من الوضع إلى الفعل فمن المؤكد أن في داخل الفعل المنحصر على هذا النحو، وفي عمق المبارزة Duel هناك شيء ماعصيّ على أي مونتاج. من الممكن أن نسمي القانون الثالث هذا قانون بازين BAZIN أو «المونتاج المحظور Interdit». لقد أوضح بازين أنه إذا تلاقى فعلان مستقلان عن بعضهما في انتاج نتيجة، وكانا يخضعان لمونتاج واحد فإن هناك بالضرورة في داخل النتيجة الحاصلة لحظة يتواجه فيها الحدان وجهاً لوجه، كما ينبغي لهما أن يكونا متناولين في تزامن مؤكد، من دون أن يكون ممكناً اللجوء إلى مونتاج ولاإلى مجال- مجال معاكس Champ- Contre champ. لقد استشهد بازين بفيلم «السيرك» لشابلن: كل الخدع السينمائية مسموح بها. غير أنه ينبغي على

شارلو فعلاً الدخول إلى قفص الأسد . وأن يكون معه في لقطة رئيسية . كما ينبغي أيضاً لرجل الاسكيمو نانوك أن يواجه الفقمة في لقطة مشابهة . إن قانون تعارض الحدين Binôme هذا لايعود يتعلق بصيغة S´S ولابصيغة SA ولكن بـ A لذاته .

ليست المبارزة (المواجهة Duel) ، بالإضافة إلى ذلك لحظة فريدة متمركزة في الصورة- الفعل . إنها تعيّن اتجاه خطوط الفعل ، مشيرة باستمرار إلى التزامنات المحتومة . فالانتقال من الوضع Situation إلى الفعل Action يترافق بالتالي مع دمج مبارزات . بعضها في البعض الآخر . وقانون تعارض الحدين يمثل تعدداً في الحدود . وحتى في فيلم الويستيرن الذي يقدم المبارزة في الحالة الأكثر نقاء ، فإن من الصعب حصر هذه المبارزة في اللحظة الأخيرة . هل المبارزة Duel هي تلك التي تدور بين الكاوبوي وبين لص أو هندي؟ أو هي المبارزة مع المرأة ، مع الصديق ، مع الرجل الجديد الذي سيزيح الأول ويحل محله (مثلما رأينا في فيلم «Liberty Valance»؟ وفي فيلم «M. Le maudit» هل كانت المواجهة بين M وبين البوليس أو بينه وبين المجتمع أو بين M وبين عصابة اللصوص التي لم تكن تريد شيئاً منه؟ هل المبارزة الحقيقية هي أيضاً في مكان آخر؟ في النهاية يمكن للمبارزة أن تكون خارجية على الفيلم بالرغم من أنها داخلية في السيما . ففي مشهد المحكمة التي عقدها اللصوص والمتسولون للقاتل فإن هؤلاء يقيّمون عالياً حقوق الجريمة المتعارف عليها -Crime habitus . أو الجريمة ، السلوك . الجريمة كبنيان منظم وعقلاني- ويأخذون على تصرّفه الاجرامي من خلال النزوة والانفعال Passion . وعلى ذلك يردّ M بأن هذا هو مايجعله البريء . لأنه لايستطيع أن يتصرف خلاف ذلك . إنه لايتصرف إلا عبر الغريزة أو التأثر العاطفي . وفي تلك اللحظة بالضبط فإن الممثل قد مثل دوره بطريقة تعبيرية Expessionniste . أخيراً أليست المبارزة الحقيقية في فيلم «م . الملعون» هي بين لانغ ذاته وبين التعبيرية؟ لقد كان هذا الفيلم هو الوداع بين لانغ وبين التعبيرية ، ودخوله في الواقعية ، التي سيؤكدها في فيلم «وصية الدكتور مابوز» (فها هنا يمّحي مابوز لحساب برودة البناء الواقعي) .

ولكن إن كان هنالك دمج للمبارزات على هذا النحو . فإن ذلك يتم بناء على قانون خامس من قوانين الصورة- الفعل . فبين الجامع وبين البطل ، بين الوسط

والسلوك الذي يغيّر الوسط، بين الوضع والفعل ثمة بالضرورة فاصل كبير، لايمكن ردمه إلا بالتدريج، وعلى امتداد الفيلم. من الممكن أن نتصور وضعاً ينقلب إلى مبارزة على الفور، غير أن ذلك سيكون «هزلياً»: في تحفته الفنية القصيرة «The fa-tal glass of beer» يفتح فيلد Fields باب كوخه في أقصى الشمال، في فترات منتظمة ثم يهتف «الجو ليس ملائماً لوضع كلب في الخارج»، ثم يتلقى حالاً على وجهه كرتين من الثلج من مصدر مجهول. من الطبيعي أن ثمة طريقاً طويلاً من الوسط إلى المبارزة النهائية. ذلك أن البطل لايكون مهيأً على الفور من أجل القيام بالفعل. مثل هاملت: الذي كان الفعل الذي يُطلب منه القيام به كبيراً جداً. ليس لأنه ضعيف. بل على العكس من ذلك فقد كان مكافئاً للوسط أو للوضع الشامل، ولكن الفعل لم يكن بالنسبة إليه إلا في طور الكمون. ولابد لقدراته وقواه من أن تتحول إلى الفعل: ينبغي أن يتخلى عن تردده وعن سلامه الداخلي، أو أن يستجمع قوى قد حرمه الوضع منها، أو أن ينتظر اللحظة الحاسمة التي يتلقى فيها الدعم اللازم من جماعة، ومن فريق في هذه الجماعة. فالبطل في الواقع، يحتاج إلى شعب، إلى فريق أساسي يكرّسه كبطل، غير أنه بحاجة أيضاً إلى فريق بالمصادفة De rencontre يقدم له المساعدة. أقل تجانساً من الفريق الأول ولكنه على نطاق أضيق. على البطل أن يواجه الضعف وخور العزيمة، والخيانات من البعض والتهرب والمراوغة من البعض الآخر. هذه المتغيرات نجدها أيضاً بالتأكيد في الويسترن، وفي الفيلم التاريخي، وكذلك لدى إيزنشتاين، وهو مالم ينظر إليه النقد السوفييتي بعين الرضا. ونحن سنلمس الطبيعة الهاملتية في «ايفان الرهيب». لحظتا الشك العظيمتان اللتان يمر بهما ايفان كوقفتين (انقطاعين Césures) في الفيلم. وكذلك طبيعة الارستقراطية التي عجزت عن أن تجعل الشعب فريقاً أساسياً بالنسبة إليها، بل جعلته فقط فريقاً بالمصادفة. يستخدمه إيفان كأداة، فلابد للبطل بوجه عام من أن يمر في لحظات من الضعف، داخلية وخارجية. إن مايشكل قوة فيلم «شمشون ودليلة» لسيسيل دي ميل، هو تلك الصور التي تصوّر شمشون أعمي يدير الرحى، ثم يساق مكبّلاً بالأغلال داخل حرم المعبد، متلمساً طريقه، حاجلاً بأقدامه من جراء عض سنانير هائجة يثيرها أقزام قبيحون. وفي النهاية يستجمع كل قواه، منزلقاً تحت قاعدة العمود الهائل للمعبد، وذلك في صورة «تتناظر» مع صورة ضعفه البالغ، وهو يدير

الرحى ذات الصرير. بالمقابل، فإن فكي السنور الذي كان ينهش أقدام شمشون العاجز يتناظران مع فكي الحمارة التي كان شمشون القوي يستخدمها في البداية ليصرع بها أعداءه. باختصار، ثمة تقدّم مكاني - زماني - يمتزج مع سيرورة التحول إلى الفعل، وعبر هذا التقدم يغدو البطل «قادراً» على الفعل، وتغدو قوته مكافئة لقوة الوضع الشامل. في بعض الأحيان نشهد تناوباً بين شخصيتين، حيث يتوقف أحدهما عن أن يكون قادراً كلما تطورت الظروف ذاتها، بينما الآخر يغدو قادراً: فمن موسى إلى المسيح أحب فورد هذه البنية الثنائية Dualiste التي تعيّن أيضاً تعارض حدّين: رجل القانون الذي ينوب عن الكاوبوي رجل الغرب في فيلم «Liberty Valance» أو في فيلم «عناقيد الغضب» حيث الأم الأمومية (الأم في مجتمع أمومي) للعائلة الزراعية التي تكفّ «عن رؤية عائلتها بوضوح» كلما أمعنت الجماعة في الانحلال. فيما تبدأ رؤية الابن تزداد وضوحاً كلما تفهّم معنى وأهمية المعركة الجديدة. من كل وجهات النظر هذه فإن التصور العضوي يتحدد عبر هذا القانون الأخير للتطور: لابد من فاصل بين الوضع وبين الفعل القادم. ولكن هذا الفاصل لايوجد إلا من أجل أن يتمّ ردمه عبر سيرورة موسومة بوقفات أشبه بتراجعات وتقدمات.

-٣-

إن الصورة - الفعل شكلت ملهماً لسينما سلوك Cinéma de Comportement (سينما سلوكية Behaviorisme)، مادام السلوك هو فعل ينتقل من وضع إلى وضع آخر، ويستجيب لوضع كي يحاول تعديله أو تأسيس وضع آخر. لقد رأى ميرلو بونتي في هذا التصاعد في الاهتمام بالسلوك أحد المعالم العامة في الرواية الحديثة، وفي علم النفس الحديث، وفي روح السينما. ولكن ضمن هذا المنظور لابد من وجود علاقة حسية - حركية قوية جداً. لابد للسلوك من أن يكون متبنياً حقاً. إن التصور العضوي الكبير SA´S لاينبغي أن يكون مركباً وحسب، وإنما مولّداً: ينبغي من جهة، أن تتشرّب الشخصية الوضع بعمق وبصورة مستمرة، ومن جهة أخرى فإن الشخصية المتشبّعة بالوضع تتفجّر بالفعل، على مسافات منفصلة.

تلكم هي صيغة العنف الواقعي، المختلف كلياً عن العنف الطبعي Naturaliste. البنية تتمثل في بيضة Un œuf: قطب نباتي Végétal أو إنباتي Végétatif (إشراب، تشبّع) وقطب حيواني (L, acting- out)[1]. نحن نعلم بأن الصورة- الفعل، بهذا المعنى، وجدت منهجيتها في مدرسة الفن الدرامي الامريكية L, Ac- tors- Studio وفي سينما المؤلف المشهور قازان Kazan. هاهنا ثمة مخطط حسي- حركي قد استحوذ على الصورة، وعنصر وراثي ينزع إلى الانطلاق. منذ البداية، لم تكن قواعد مدرسة الدراما النيويوركية تصلح لتمثيل الممثل وحسب، ولكنها كانت تصلح أيضاً لتصور الفيلم، ولسياقه. لعمليات ضبط الكادر، للتقطيعات الفنيّة Découpages، وللمونتاج فيه. ينبغي البتّ بهذا وذاك، من تمثيل الممثل الواقعي إلى الطبيعة الواقعية للفيلم؛ وبالعكس. وعليه، فمن نافل القول، أن الممثل ليس محايداً على الاطلاق، فحين لاينفجر، فإنه يتشرب الوضع، دون أن يكون هادئ الأعصاب إطلاقاً. بالنسبة إلى الممثل كما بالنسبة إلى الشخصية فإن العُصاب الأساسي هو الهيستريا. إن القطب الإنباتي في الحقيقة، وهو يتحرك في المكان ليس أقل من القطب الحيواني في انتقاله العنيف. فالتشبع الاسفنجي له من الحدة والكثافة مالتجسيد الحس من خلال الحركة L, acting- outمن الامتداد العنيف. لذلك فإن هذا التصور البنيوي والوراثي للصورة- الفعل يعطى صيغة، تكون تطبيقاتها العملية لامتناهية بالتأكيد. لقد اقترح قازان جعل عدة شخصيات متنازعة تأكل معاً: فعملية الابتلاع (الامتصاص) المشتركة للطعام ستجعل انفجار المواجهات بأعنف مايمكن. لنتأمل فيلماً حديثاً طبّق هذا المنهج: «جيورجيا» لارتور بين Arthur Penn. ثمة في الفيلم مشهد يظهر مائدة إفطار تجمع أباً ملياردير اً لفتاة شابة وخطيبها البروليتاري المهاجر. نشهد توتّر الوضع يتغلغل في باطن أبطال المشهد، ثم يهتف الأب قائلاً «لست معتاداً على إعطاء ماهولي». هذه الكلمات كانت أشبه بانفجار غيّر الوضع. طالما أنها تضمنّت العنصر الجديد المتمثل في علاقة الزنا بالمحارم بين الأب وابنته. وفيما بعد في حفل الخطوبة، فإن الأب، غير المنظور تقريباً، والمتواري خلف كوة زجاجية يأخذ في تشرّب الموقف وكأنه يتجرع منقوع عشبة سامة. ثمة طفل صغير هو وحده يلاحظ الأب وينتظر. ويندفع الأب إلى الصالة،

١- Actirg- aut تجسيد الحس من خلال الحركة والسلوك. التعبير الحركي عما يجيش في الباطن.

فيقتل ابنته، ويجرح خطيبها جرحاً خطيراً. معدلاً الموقف أيضاً عبر هذا التجسيد الحيواني للحس الباطني L, acting- out.

يبدو هذا أشبه بالتفاضل (التباين Différentiation) الكامن في الحياة بحسب برغسون: فالنبات أو القطب النباتي Fégétal يمثّل مهمة تخزين المتفجر Explosil في المكان Sur place. فيما يتعهد القطب الحيواني بتفجيره، في حركات عنيفة. لعل هذا يمثل الأصالة لدى فوللر Fuller. بدفعه هذا التفاضل إلى حده الأقصى، مع المجازفة بأن يحدث ذلك عبر رجّات عنيفة، وكسر السياقات المترابطة. إن فيلم الحرب ملائم لذلك من خلال التوقعات المستمرة التي يحفل بها، وعبر تشرّب الأجواء من جهة، ومن جهة أخرى من خلال انفجاراته العنيفة، والتعبيرات الحركية عن جيشان الباطن. ضمن هذا الحد. سيعثر فوللر على أشكال عنفه لدى المجانين الانباتيين الذين يمكثون هادئين على غرار النباتات في داخل الرواق، في فيلم «Carridor Shock». أو في الكلب العنصري في فيلم «White Dog» الذي ينفجر في فعل هجومي. صحيح أن لدى المجانين ذاتهم انفجاراتهم اللامتوقعة، وأن لدى الكلب تشبّعه الخفيّ «لقد شرحت للكلب بأنه كان ممثلاً. . . ». ولكن فوللر يعرف أيضاً أن يشرح ذلك للنباتات. فما يهمه بالتحديد هو ذلك التفكيك الأقصى الذي يضاعف كل جانب من جانبي العنف (النباتي والحيواني)، والذي يقوم أحياناً بعكس القطبين: وذلكم هو الوضع الذي يبلغ حينئذ عتبة الطبعية Naturalisme المظلمة.

لقد تمكن قازان أيضاً من تفكيك القطبين. وفيلمه «Baby Doll بيبي دول» هو أحد أجمل الأفلام الإنباتية، التي عبرت، في آن معاً، عن الحياة التي يشيع فيها البطء والتسمم في الجنوب، والوجود النباتي لامرأة شابة في السرير. غير أن مايهتم به قازان، ومايحدّد تطور أعماله السينمائية هو ذلك الترابط بين التشربات والانفجارات بحيث أنه حقق بنية متواصلة أكثر مما حقق بنية ذات قطبين. والمقاس المتطاول للسينما سكوب عزّز لديه هذا الميل. وذلك هو بالفعل مايمثله ارثوذوكسية مدرسة الدراما النيويوركية: ثمة «مهمة شاملة». SA´S تنقسم إلى «مهمات محلية» متعاقبة ومستمرة (S3, A2 S2, S2A1, S1 . . .). في فيلم «امريكا، امريكا» فإن لكل مرحلة (Séquence لقطة طويلة مستمرة) جغرافيتها، وسوسيولوجيتها

(نسيجها الاجتماعي) ونفسيّتها، ونغميتها Tonalité، ووضعها الذي يتعلق بالفعل السابق، والذي سيُحدث فعلاً جديداً، يجرّ بدوره البطل إلى الوضع اللاحق، في كل مرة من خلال التشبع والانفجار، حتى الانفجار النهائي. فالبطل، مسروق معهَّر، قاتل، خاطب، خائن، يجتاز هذه المراحل المتعاقبة التي تكون بأجمعها مشمولة في المهمة الكبرى الماثلة في كل مكان، الهرب من الأناضول (S) من أجل الوصول إلى نيويورك (S´)، أما الجامع أو الشامل، المهمة الكبرى فهي تطهير البطل، أو على الأقل تبرئته من كل ماكان ملزماً بفعله هنا وهناك: مسربلاً بالعار من الخارج، فقد أنقذ البطل شرفه الشخصي، نقاء سريرته، ومستقبل أسرته، وليس أنه وجد السلام. ذلكم هو عالم قايين. وتلك هي دلالة قايين الذي لم يكن يعرف السلام، غير أنه طابق من خلال عُصاب هيستيري بين البراءة والجرميّة، بين العار والشرف: أما ماكان، ومايظل منفّراً ودنيئاً في مثل هذا الوضع المحلي أو ذاك فهو البطولة التي يتطلبها الوضع الشامل، والثمن الذي ينبغي دفعه. إن فيلم «على الأرصفة» يوسّع على نحو مستفيض هذه الثيولوجيا (اللاهوت): إذا لم أخُن الآخرين، فإنني أخون نفسي، وأخون العدالة. لابد من المرور عبر العديد من الأوضاع القذرة المتّسمة بالتشريب، وعبر العديد من الانفجارات المشينة، كي نلمح من خلالها العلامة التي تغسلنا، والتفجير الذي ينقذنا أو يعذرنا. في فيلم «شرقي عدن» والذي شكّل الفيلم التوراتي الكبير، فإن قصة قايين وخيانته لأخيه قد لازمت خيال المؤلفين نيقولاس راي، وصامويل فوللر. وإن بطرق مختلفة. فهذه الموضوعة ظلت حاضرة على الدوام في السينما الأمريكية. وفي تصورها للتاريخ المقدس والدنيوي. ولكن ها هوذا الأمر الجوهري الآن: إن قايين قد أصبح واقعياً. إن ماهو طريف لدى قازان يتمثل في الطريقة التي أظهر فيها كيف جفّ وتيبّس فيها الحلم الامريكي والصورة- الفعل معاً. فما يؤكده الحلم الأمريكي شيئاً فشيئاً هو أنه حلم، لاشيء سوى حلم، تناقضه الوقائع. ولكنه يستخلص منها انتفاضة قوة متنامية، مادام هذا الحلم يضم في داخله أفعالاً مثل الخيانة والوشاية. ذلك أنه بعد الحرب بالتحديد، وفي اللحظة ذاتها التي انهار فيها الحلم الأمريكي، والتي دخلت فيها الصورة- الفعل أزمة حاسمة، كما سنرى ذلك فيما بعد، في تللك اللحظة وجد

الحلم الأمريكي شكله الأكثر رسوخاً، ووجد الفعل تصوره الأشد عنفاً، والأشد انفجاراً. إنه احتضار سينما الفعل حتى ولو جرى متابعة صنع أفلام من هذا النموذج زمناً طويلاً.

إن سينما السلوك هذه لم تكتف بمخطط حسي- حركي بسيط من نموذج السيالة العصبية الانعكاسية والمشروطة. بل إنها سينما سلوكية أكثر تعقيداً بكثير، أخذت في اعتبارها أساساً عوامل داخلية. في الواقع، فإن ماينبغي أن يظهر خارجاً، هو مايعتمل في داخل الشخصية، وعند تقاطع الوضع الذي تتشرّب به، والفعل الذي ستفجرّه. تلكم هي بالفعل قاعدة مدرسة الدراماL'Actors studio: الداخل (الباطن) وحده هو المهم. ولكن هذا الداخل ليس في الماوراء au-delá، وليس متخفياً. إنه يمتزج مع العنصر الوراثي للسلوك الذي ينبغي له أن يظهر. لايتمثل ذلك في اتقان الفعل، وإنما هو قطعاً الشرط اللازم لتطور الصورة- الفعل. هذه الصورة الواقعية، في الحقيقة، لاتتناسى مطلقاً أنها تتكشف عبر تحديد لأوضاع متخيَّلة وأفعال مصطنَعة. فالممثل لايجد نفسه «حقاً» في وضع ملحّ، هو لا يقتلُ «حقاً». ولايتناول الخمر «حقاً»، وليس ذلك إلا عمل مسرحي أو سينمائي... والممثلون الواقعيون يدركون ذلك تماماً. ومدرسة الدراما النيويوركية تقترح على الممثلين منهجاً. ينبغي من جهة إقامة احتكاك حسي مع الموضوعات (الأشياء Objets) المتصلة بالوضع. اتصال أو احتكاك متخيل مع مادة، مع كأس زجاجي، نوع من كأس زجاجي، أو مع نسيج، بزّة، أداة، علكة فم، وينبغي من جهة أخرى أن ينبّه الموضوع كذلك الذاكرة الفعّالة، وأن يعيد تفعيل إحساسٍ ليس بالضرورة مطابقاً، وإنما مناظر للإحساس الذي يحرّضه الدور التمثيلي. إن لمس أو استعمال موضوع متصل بالوضع يوقظ إحساساً ملائماً لهذا الوضع: ذلك أنه من خلال هذه العلاقة الداخلية بين الموضوع والإحساس سيتحقق الترابط الخارجي بين الوضع المتخيَّل وبين الفعل المصطنَع. وليس هناك من طريقة أخرى. إن مدرسة الدراما لاتدعو الممثل إلى التماهي مع دوره. ومايميز هذه المدرسة، هو الإجراء المعاكس، والذي من خلاله يُفترض بالممثل الواقعي أن يطابق بين الدور وبين بعض العناصر الداخلية التي يمتلكها، وينتخبها هو بالذات.

غير أن العنصر الداخلي ليس هو تكوين الممثل وحسب، إنه يظهر في الصورة (من هنا الاضطراب الدائم للممثل)، وهو بحد ذاته، وعلى نحو مباشر عنصر من عناصر السلوك، تشكّل حسي- حركي. إنه ينسّق الإشراب والانفجار، أحدهما بالنسبة إلى الآخر. إن الثنائي المؤلف من الموضوع والإحساس سيظهر إذن في داخل الصورة- الفعل، على أنه علاماتها الوراثية. وسيتم تناول الموضوع في كل احتمالاته أو كموناته (مستعمل، مباع مُشترى، مُبادل، مُحطّم. مُعانق، مرفوض) في الوقت الذي تتفعّل فيه الاحساسات الملائمة. ففي فيلم «امريكا امريكا» على سبيل المثال، فإن السكين المقدمة من الجدّة. الأحذية المهجورة، الطربوش، والقبّعة القشيّة، هي التي تصلح جميعها للصيغة S و S´ . . . هناك في كل هذه الحالات مزدوجة (ثنائي Couple) إحساس- موضوع لاتنتمي إلا إلى الواقعية au réalisme ولكنها تتعادل على طريقتها مع مزدوجة الغريزة والتيمة La pulsion- fétiche، أو مع مزدوجة التأثر والوجه L'affect et du visage. إن سينما السلوك لاتتجنّب بالضرورة اللقطة القريبة (يحلل Tailleur صورة جميلة جداً في فيلم «Baby Doll» حيث الرجل «يدخل» تماماً في إطار اللقطة القريبة لامرأة شابة. يده تداعب وجهها، وشفاهه تلامس شعرها) يبقى أن اللمس العاطفي لموضوع يمكن أن يكون له تأثير أكبر من لقطة قريبة في الصورة- الفعل: في أحد الأوضاع التي يتضمنها فيلم «فوق الأرصفة» يكون للمرأة سلوك مزدوج (متناقض وجدانياً)، ويشعر الرجل بالخوف والذنب. يلتقط الرجل القفاز الذي تركته المرأة يسقط، يحتفظ به ويلهو به ثم يدخل يده فيه. يبدو ذلك وكأنه دلالة وراثية أو جنينيّة بالنسبة إلى الصورة- الفعل بحيث يمكننا تسميته انطباعاً Empreinte (موضوع عاطفي) وهو يعمل مثل « رمز Sym-bole» في ميدان السلوك. إنه يجمع في آن معاً، وبطريقة غريبة. لاشعور الممثل، والجرمية الشخصية للفاعل Auteur، وهستيريّة الصورة.

الفصل العاشر
الصورة- الفعل
الشكل الصغير

ينبغي الآن أن نتفحص جانباً آخر مختلفاً كلياً للصورة- الفعل. إذا كانت الصورة- الفعل تجمع دائماً بين «اثنين» بكل مستوياتهما، فمن الطبيعي أن يكون لها هي ذاتها جانبان مختلفان. إن الشكل الكبير SA´S كان ينطلق من الوضع Situa-tion إلى الفعل Action الذي يعدّل الوضع. غير أن هناك شكلاً آخر، يذهب خلافاً للأول من الفعل إلى الوضع، نحو فعل جديد: AS´A، فالفعل، هذه المرة، هو الذي يكشف عن الوضع، عن قطعة من الوضع أو عن جانب منه، وهذا الوضع يطلق بعد ذلك فعلاً جديداً. يتقدم الفعل دون تبصّر، فتنقشع الظلمة أو الغموض، من فعل إلى فعل ينبجس الوضع شيئاً فشيئاً، يتبدل، ويتكشف أخيراً، أو يحتفظ بسرّه. لقد أطلقنا اسم الشكل الكبير على الصورة- الفعل التي تذهب من الوضع كدلالة جمع (Synsigne) إلى الفعل كمبارزة Duel (تعارض حدّين Binôme). بغية التسهيل سنطلق اسم الشكل الصغير على الصورة- الفعل التي تذهب من فعل، من سلوك، أو من عادة سلوكية اجتماعية habitus إلى وضع منكشف جزئياً. تلكم هي ترسيمة حسية- حركية معكوسة، مثل هذا التصور لم يعد شاملاً، وإنما محلي. لم يعد لولبياً Spiralique وإنما اهليلجي. لم يعد بنيوياً، وإنما وقائعي، لم يعد أخلاقياً وإنما كوميدي (نقول «كوميدياً» لأن هذا التصور يفسح المجال للكوميديا (الملهاة) بالرغم من أنه ليس بالضرورة هزلياً Comique ويمكنه أن يكون دراميا). إن علامة تركيب هذه الصورة- الفعل هيL'indice[1].

١- indice: استعملت هنا للدلالة على علاقة فعل (أو نتيجة فعل) بوضع غير معطى، ولكنه مستنتج فقط، أو أنه يبقى مبهماً وقابلاً للارتداد. ونحن نميز بهذا المعنى هذه الاشارة للدلالة على نقصان أو غموض: (المؤلف) وسنصطلح على ترجمتها: دلالة التركيب (المترجم)

يبدو أن الصورة- الفعل هذه تفسرّ ذاتها، وعلى الأخص في فيلم «الرأي العام». الفيلم الذي كان شابلن مخرجه دون أن يكون ممثلاً فيه. أو في سائر أعمال لوبيتش Lubitsch. وحين نكتفي بتحليل سطحي، فإننا نقع على نوعين لها أو على قطبين لدلالة التركيب L' indice في الحالة الأولى، فإن فعلاً (أو مايعادل الفعل، كحركة بسيطة) يكشف الحجاب عن وضع ليس مُعطى. فالوضع اذن مُستَنتج من الفعل. بالإسناد المباشر إليه أو بالمحاكمة المعقدة نسبياً. فما دام الفعل ليس معطى لذاته فإن دلالة التركيب L'indice هي دلالة نقصان Manque، تنطوي على فجوة في السرد، وتتوافق مع المعنى الأول لكلمة Ellipse «قطع ناقص، قطع اهليلجي».

ففي فيلم «الرأي العام» على سبيل المثال ألحّ شابلن على ثغرة السنة التي لم تكن أحداثها مغطاةً إطلاقاً (أحداثها مجهولة) ولكن كل شيء جرى استنتاجه من سلوك البطلة الجديد، ومن ثيابها. فهي قد غدت عشيقة لرجل غني. كذلك، فإن الوجوه لم يكن لها فقط قيمة تعبيرية أو عاطفية مستقلة، إنها لم تقدّم أيضاً الدلالة التوضيحية البسيطة عما يتمدد (خارج الاطار Hors Champ): لقد عملت حقاً كدلالة تركيب indice لوضع شامل. هكذا كانت أيضاً الصورة الشهيرة للقطار الذي لم يُلاحظ وصوله إلاعبر الأضواء التي تعبر وجه المرأة، أو الصور الجنسية التي يقدم لنا الحاضرون الدليل على وجودها. والأمثلة هي أكثر وضوحاً وتأثيراً حينما تشتمل دلالة التركيب على استدلال «محاكمة» مهما كانت سرعة هذه المحاكمة. وعلى هذا النحو نرى «وصيفة تفتح صواناً، فتسقط ياقة رجل بمحض المصادفة على الأرض، وهو مايكشف عن الصلة بإدنا Edna». ونحن نجد بإستمرار لدى لوبيتش هذه الاستدلالات السريعة المُدخَلة إلى داخل الصورة ذاتها التي تعمل حينئذ كعلامة تركيب indice. في فيلم «Sérénade á trois» وهو فيلم احتفظ بكل شجاعته. إلى درجة أن البطلة تطالب بنحو طبيعي وببساطة بالحق في العيش والتساكن مع عشيقين. أحدهما يرى الآخر في بدلة سموكنغ عند الصباح الباكر في بيت المحبوبة المشتركة: فيستدل من دلالة التركيب هذه (والمشاهد أيضاً يستدل في الوقت نفسه) بأن صديقه قضى الليل مع المرأة الشابة. دلالة التركيب هنا ترتكز على التالي: بأن إحدى الشخصيتين مرتدية جيداً، مرتدية بدلة سهرة لتعطي دليلاً على أنها لم تكن في وضع حميم طوال الليلة الماضية. وهذا يمثل صورة- استدلال.

ثمة نموذج ثان لدلالة التركيب L'indice أكثر تعقيداً. ألا وهو دلالة تركيب الغامض أو الملتبس indice d'équivocité التي تلائم المعنى الثاني لكلمة «Ellipse قطع ناقص، أو اهليلجي»(هندسي). في فيلم «الرأي العام» عديد من دلالات تركيب النموذج الأول توحي بأن البطلة ليست متعلقة جداً بعاشقها المغرم (ابتساماتها الغريبة). بالمقابل، فإن لها مع عشيقها الثري علاقة أكثر التباساً تجعل المتفرج لايكف عن التساؤل: هل هي متعلقة به بسبب ثروته، بسبب بذخه وترفه، بدافع من تواطؤ معين، أم أنها تحبه حباً صادقاً وعميقاً؟ إنه السؤال نفسه في فيلم «الزوجة الثامنة لبارب بلو La huitième femme de Barbe bleu» للوبيتش. في هذه الحالات، فإن الأمر يتعلق بعالم من التفصيلات، بنموذج آخر من دلائل التركيب التي تُشعرنا بالحيرة. وليس بسبب نقصان شيء أو أنه غير مُعطى ولكن بمقتضى التباس (غموض) ينتمي كلياً إلى الدلالة indice (هكذا كان مشهد الباقة الساقطة على الأرض، والملتقَطة في فيلم «الرأي العام».

يبدو الأمر كما لو أن فعلاً، سلوكاً يضم في داخله اختلافاً يسيراً ولكنه كاف مع ذلك، إلى إحالته بصورة متزامنة إلى وضعين متباعدين كلياً عن بعضهما. أو كما لو أن فعلين، حركتين مختلفتين اختلافاً زهيداً جداً، ومع ذلك، ورغم اختلافهما البسيط فإنها يُحيلان إلى وضعين قابلين للتعارض، أو متعارضين فعلاً. وهذان الوضعان بإمكانهما أن يظهرا كما لو أن الوضع الأول هو وحده الواقعي، والآخر ظاهري أو كاذب. ولكن بإمكانهما أيضاً أن يكونا كلاهما واقعيين، وأخيراً فإن بإمكانهما فعلاً أن يتبادلا فيما بينهما، بحيث يصبح أحدهما واقعياً والآخر ظاهرياً، وبالعكس. إن بعض هذه الحالات شائع جداً في عدد كبير من الأفلام: فالبريء المنظور إليه كمنهم، على سبيل المثال، (رجل يحمل سكيناً بالقرب من جثة. هل لأنه قتل فعلاً، أم لأنه سحب السكين من الجثة فقط). إن الحالات الأشد تعقيداً تقدم فائدة أكبر. فهي تسمح باستخلاص قانون دلالة التركيب الجديدة: «إن اختلافاً بسيطاً جداً في الفعل أو فيما بين فعلين يخلق مسافة كبيرة جداً بين وضعين». وذلكم هو قطع ناقص ellipse، بالمعنى الثاني للكلمة، مادام الوضعان المتباعدان أشبه ببؤرة مزدوجة. وتلك هي دلالة تركيب الالتباس، أو بالأحرى دلالة تركيب المسافة، وليس النقصان، كما أنه ليس بذي أهمية أن يكون أحد الوضعين مكذِّباً أو

مدحوضاً. لأنه لن يكون مكذَّباً إلا بعد أن يكون قد استنفد وظيفته. كما أنه لن يكون كذلك بصورة كافية كي يُزيل لُبس دلالة التركيب، أو المسافة فيما بين الوضعين الملتبسين. إن لوبيتش من دون ريب قد توصل في فيلم «أكون أولاً أكون» إلى استعمال دلالات التركيب المعقدة هذه استعمالاً واسعاً. أحياناً من خلال صور يتعذر تحليلها. مثال ذلك، حين يغادر أحد المتفرجين مقعده حالما يبدأ الممثل مونولوجه: هل لأنه اغتاظ من ذلك كفاية، أم لأن له موعداً مع زوجة الممثل؟ وأحياناً بسبب مجموع الحبكة التي تقوم على استخدام المونتاج كلياً: الفارق الضئيل جداً في الحركة، ولكن الاتساع الهائل للمسافة بين الوضعين. فالوضعان بقدر ماهما متباعدان فإن الشخصيات تدرك بأن كل شيء متعلق باختلافات يسيرة في السلوك.

في جميع الأحوال، فنحن نستدل، من خلال الشكل الصغير على الوضع أو الأوضاع من الفعل. هذا الشكل، كما يبدو، أقل كُلفة من حيث المبدأ، وأكثر اقتصادية: على هذا النحو يشرح لنا شابلن بأنه قد استخدم الظلال والأضواء التي يعكسها القطار على الوجه دون أن يكون لديه قطار حقيقي ليعرضه على نحو مباشر.. هذه الملاحظة الساخرة ذات أهمية، لأنها تطرح مشكلة عامة: مشكلة العمل في أفلام الفئة ب، أو في الأفلام ذات الميزانية القليلة. من المؤكد بأن الضغوط الاقتصادية، تخلق إلهامات وابتكارات مبهرة. وأن العديد من الصور المبتكرة في ظل شروط اقتصادية صعبة، أمكنها أن تثير اصداء واسعة. وسيكون لدينا العديد من الأمثلة على ذلك في الواقعية الجديدة Néo- réalisme، وفي أفلام الموجة الجديدة. ولكن من الصحيح دائماً، ومن الممكن غالباً النظر إلى أفلام الفئة B كمحور فعّال من محاور التجريب. يبقى أن نشير إلى أن «الشكل الصغير» لم يتجذّر فعلاً ولم يجد تعبيره الوافي بالتأكيد في الأفلام ذات الموازنة الضئيلة. ولكنه وجد ذلك في السينما سكوب. ومن خلال اللون، وفي الإخراج الرائع، وفي الديكورات، كما في عناصر التعبير الموجودة في الشكل الكبير ذاته. وإذا سمّينا هذا الشكل بالشكل الصغير، وهي تسمية وافية بالغرض في ذاتها. فذلك فقط من أجل أن نعارض بين صيغتي الصورة- الفعل: SA´S و AS´A: أعني البنية العضوية الكبرى ذات المعنى الأحادي، والتي تجمع الأعضاء والوظائف أو التي تشمل، على

العكس من ذلك، الأفعال والأعضاء التي تتراكب شيئاً فشيئاً في بنية عضوية ملتبسة.

يمكننا الآن أن نقيم تناظراً بين صيغتي الصورة- الفعل وبين الأنواع السينمائية، أو حالات تلك الأنواع التي قد أوحت بها الصيغتان، مانحن بصدده الآن هو كوميديا الطباع La comédie de moeurs، من الشكل الصغير ASA باعتبار هذا النوع يتميز عن الفيلم النفسي- الاجتماعي Psycho- social من الشكل الكبير SAS. لنعد في البداية إلى الفيلم التاريخي الكبير SAS، التاريخ النصبي التذكاري. والتاريخ الأثري القديم، وهو يتعارض مع نموذج فيلم ليس أقل تاريخية من النمط SAS والذي نطلق عليه اسم «فيلم الزيّ Filme á costume» في هذه الحالة، فإن الزيّ، الثياب، وحتى الأنسجة، تقوم بعمل سلوكات أو عادات سلوكية Habitus وتمثل دلالات تركيب لوضع تكشف هي عنه. ليس الأمر هنا قطعاً كما في الفيلم التاريخي الذي رأينا فيه الثياب والأزياء تأخذ أهمية كبيرة. باعتبارها تتكامل مع تصور نصبي وأثري قديم. هاهنا فإن التصور هو تصور أزيائي أو تصور لتصميم الأزياء، كما لو أن صانع الأزياء، أو مصمم الديكور قد أخذ مكان المعماري أو الباحث الأثري. في فيلم الزيّ مثلما في فيلم كوميديا الطباع فإن العادات السلوكية الخاصة بجماعة ليست منفصلة عن الثياب، عن الأفعال، ليست منفصلة عن حالة الأزياء التي تمثّل شكلاً لتلك العادات، وعن الوضع الذي ينجم عنها. كما أنها ليست منفصلة عن الأنسجة وعن السُجف والطنافس. ليس من المدهش أن لوبيتش، في بداية أعماله، وفي مرحلته التعبيرية الألمانية قد جعل فيلم الزي يحمل سمة عبقريته الخاصة كما في أفلام «Anne de Boleyn آن دو بولين» وفيلم «Madame de Barry مادام دوباري»، وبصورة خاصة في فانتازيته الشرقية «Sumurun» أقمشة، ثياب، طرائق لباس، عرف لوبيتش أن يجعل منها نسيج الفيلم. الكامد واللامع في الصورة والتي عملت كعلامات تركيب indices.

في الميدان الوثائقي عارضت المدرسة الانكليزية عام ١٩٣٠ السينمائي الوثائقي العظيم فلاهيرتي Flaherty. فقد أخذ غريبرسون، وروتا على فلاهيرتي عدم اكتراثه بالجانب الاجتماعي والسياسي، لقد انطلق فلاهيرتي من جامع، من وسط تنكشف فيه «على نحو طبيعي» سلوكات البشر، وكان عليه بدلاً من ذلك

الانطلاق من السلوكات ليستخلص منها الوضع الاجتماعي الذي لم يكن معطى كوضع في ذاته . ولكنه (أي الوضع الاجتماعي) يحيل هو نفسه إلى صراعات وسلوكات هي دائماً في حالة الفعل والتحول . والعادات السلوكية Habitus تنـ هكذا عن الفروق الحضارية ، وعن الفروق في داخل حضارة واحدة . يجري الانطلاق إذن من السلوك إلى الوضع . على نحو أنه بالانتقال من الأول إلى الثاني تتوفر امكانية «تفسير خلاق للواقع» وهذه المحاولة ستُستعاد ضمن شروط أخرى من خلال السينما المباشرة Cinéma direct أو السينما - الحقيقة Le cinéma- vérité .

ثمة أيضاً الفيلم البوليسي ، في اختلافه عن فيلم الجريمة . بالطبع ، من الممكن وجود رجال بوليس في فيلم الجريمة ، كما يمكن أن يغيبوا في الفيلم البوليسي ، فمايميز النموذجين هو أنه وفقاً لصيغة SAS في نموذج الجريمة يجري الانطلاق من الوضع أو من الوسط نحو أفعال تمثل مبارزات Duels . بينما في الصيغة البوليسية يجري الانطلاق من أفعال عمياء (عشوائية Aveugles) كدلالات تركيب indices إلى أوضاع غامضة تتغير رأساً على عقب أو تنقلب كلياً تبعاً لتغير طفيف في دلالة التركيب . إن الصيغة التي وضعها الروائي البوليسي الأمريكي هاميّت توضح تماماً هذا النموذج للصورة : «ترك مفتاح انكليزي داخل المكنة» . والحركة العمياء أو العشوائية هي التي ستقوم بتفجير الوضع المظلم كلياً ، وانتزاع مزَق الوضع . وقد صدرت أفلام رائعة حول ذلك من أمثال : «الاغفاء العميق Le grand sommeil» لهاوكس ، «الصقر المالطي Le faucon maltais» لهوستون (هذان المؤلفان بالذات اشتهرا بمعالجة الشكل الكبير لفيلم الجريمة) . لعل لانغ هو الذي قدّم تحفة فنّية لهذا النوع من الأفلام من خلال فيلمه (الحقيقة التي لاتُصدق L,invraiseemhlahle vér-ité) ، يقوم البطل ضمن حملة ضد خطأ قضائي باصطناع دلائل مزورة تدمغه بتهمة القيام بجريمة ، ولكن ماإن اختفت الأدلة المصطَنعة حتى وجد نفسه في وضع المُدان والموقوف . وحين يكون على وشك الحصول على العفو ، فإنه في زيارة خطيبته الأخيرة له يقوم بمغالطة ، وتبدر منه إشارة ، تفهم منها خطيبته بأنه مذنب ، وبأنه قد قتل فعلاً . لقد كانت الدلائل المزورة طريقة لمحو الدلائل الحقيقية ، غير أنها أدت عبر طريق ملتوٍ إلى الوضع نفسه الذي تؤدي إليه الحقيقية . مامن فيلم قد احتوى مثل هذه الدلالات المكثفة بمثل هذه الحركية والتحوليّة لأوضاع متباعدة ومتعارضة .

إن فيلم الويستيرن يطرح المسألة نفسها ضمن شروط غنية بوجه خاص، لقد رأينا بأن الشكل الكبير للتنفس á Respiration لم يكن ليكتفي، من دون شك، بالملحمي، ولكنه عبر تنوعاته يحافظ على وسط جامع، على وضع كلي يستثير فعلاً، وهذا الفعل قادر بدوره على تعديل الوضع من الداخل. هذا التمثل العضوي الكبير لدى فورد على سبيل المثال، يكتسي بخواص محدَّدة: إنه يضم فريقاً أساسياً، أو عدة فرقاء. كل واحد منها محدَّد تماماً، متجانس، بأمكنته، بعوالمه الداخلية، وبأزيائه الخارجية (هكذا كان الفرقاء الخمسة في فيلم «Wagonmaster») وهو يضم أيضاً فريقاً بالمصادفة. على نحو عَرَضي، أشد تنافراً من الفريق الأول وأكثر تلفيقاً ولكنه فريق وظيفي. أخيراً «فقد كان هناك فاصل كبير بين الوضع وبين الفعل المنفَّذ، غير أن هذا الفاصل لم يكن ليوجد إلا من أجل تغطيته أو ردمه. لقد توجب على البطل في الواقع أن يحوِّل الطاقة إلى الفعل، هذه الطاقة التي جعلته مكافئاً للوضع. ينبغي له أن يصبح قادراً على الفعل، وهو قد أصبح قادراً عليه شيئاً فشيئاً باعتباره ممثلاً «للفريق الأساسي الجيِّد»، وهو قد وجد المساعدة اللازمة من الفريق المتشكِّل مصادفة (الطبيب الحكولي. الفتاة الطائشة ذات القلب الكبير. الخ. يظهرون فعّالين). من الجدير بالملاحظة أن هاوكس ينتمي إلى هذا التمثل العضوي. غير أنه أخضعه لمعالجة خرج منها مشوهاً ومصطنعاً إلى حد كبير. فحينما يتبدى هذا التمثل بوضوح، كما في بداية فيلم «النهر الأحمر» حيث الزوجان اللذان يظهران على أفق السماء، يكافئان الطبيعة بأكملها. فإن الصورة أقوى بكثير من أن يكون بوسعها الاستمرار، وحينما تستمر فذلك يتم على نحو آخر، فالصورة بحاجة إلى إسالة. والأفق يتوحد مع النهر. بإمكاننا القول بأن التصور العضوي الأرضي لدى هاوكس يميل إلى أن يصبح فارغاً، ولايعود يتيح الاستمرار سوى لوظائف سيّالة، ومجردة تقريباً.

تفقد المواقع في البداية الحياة العضوية التي كانت تحيط بها. تجتازها الحياة العضوية، توضّعها داخل مجموع: فالسجن في فيلم «Rio Bravo»، وهو سجن، بالطبع وظيفي، لم يكن بحاجة إلى أن يُظهر سجينه. والكنيسة في فيلم «El Dora-

do» لم تعد تُنبئ إلا عن وظيفة طواها الزمن. والمدينة في فيلم «Riolobo» جرى اختزالها إلى «مصوَّر (مخطط) لم يعد يتبدّى فيه سوى وظائف. مدينة نازفة محكومة بعبء ماضٍ ثقيل» في الوقت نفسه، فإن الفريق الأساسي يغدو مبهم المعالم جداً. والجماعة الوحيدة التي لاتزال محدَّدة جيداً هي الفريق بالمصادفة، الغريب والملفّق (شخص كحولي، رجل عجوز، شاب فتي جداً...». إنه فريق وظيفي لم يعد موجوداً داخل العضوي، أما الحوافز التي تحركه فتتمثل في شطب دين مستحقّ، التكفير عن خطيئة، الصعود من هاوية الانحطاط. وهو يجد قواه أو أدواته في ابتداع آلة بارعة أكثر مما يجدها في التمثّل الجماعي (الشجرة المنجنيق في فيلم «Big sky» الأسهم النارية في فيلم «Rio Bravo» وخارج الويسترن، آلة العلماء في فيلم «أرض الفراعنة») تلك هي النفعيّة Fonctionalisme[1] الخالصة التي تنزع لدى هاوكس إلى أن تحل محل بنية الجامع. لقد لاحظنا غالباً ولع الاحتجاز في بعض أفلام هاوكس، وتحديداً في فيلم «أرض الفراعنة» حيث أن الاختراع كان يرتكز على إغلاق صالة الموتى من الداخل. ولكن أيضاً في فيلم «Rio Bravo» والذي يمكن أن نسميه «ويستيرن في القاعة Western en chambre»، ذلك أنه حين يتم إزالة الجامع، لايعود، كما لدى فورد، ثمة اتصال بين داخل عضوي متوضّع، وخارج يحيط به، ويمنحه وسطاً حياً تأتي منه النجدات بقدر ماتأتي الاعتداءات. الأمر هنا على العكس، فإن اللامنتظَر، العنف، الحدث، يأتي من الداخل بينما الخارج هو مكان الفعل الاعتيادي أو المنْوي تنفيذه وذلك من خلال قلب غريب للداخل والخارج. يدخل الجميع «الدورادو» إلى الغرفة التي يستحم فيها الشريف، كما لو أنهم يدخلون إلى مكان عام. الوسط الخارجي يفقد تقوّسه ويتخذ شكل خط مماس، انطلاقاً من نقطة أو من جزء يعمل مثل داخليّة، (باطنية): فالخارج والداخل يصبحان إذن خارجيين الواحد بالنسبة للآخر. ويدخلان في علاقة خطيّة تماماً، تجعل من الممكن حدوث تبادل وظيفي بين الطرفين المتعارضين. من هنا تصدر أوالية التعاكس الثابتة لدى هاوكس، والتي تعمل بكل وضوح، مستقلة عن خلفية Ar-riére-Fond رمزية، وحتى حينما لاتكتفي التعاكسات بالاعتماد على الخارج

---

١ - Fonctionalisme : نفعية: نظرية في الهندسة تقول بأن جمال الشكل هو نتيجة لتوافق البناء والأثاث مع النفع الذي يؤديه لمستعمليه.

والداخل، ولكن، كما في الكوميديات، حين تتعلق بكافة العلاقات الثنائية Bi-naires. إذا كان الخارج والداخل وظيفتين خالصتين، فإن الداخل يتمكن من أن يأخذ وظيفة الخارج. ولكن من الممكن للمرأة أيضاً أن تأخذ وظيفة الرجل في علاقة الإغـواء، ويأخذ الرجل وظيفة المرأة، كما في فيلم («السيد بيبي المستحيل» L'impossible monsieur Bébé، وفيلم «اذهب ونم في مكان آخر Al-lez coucher ailleurs» وأدوار النساء في أفلام الويسترن لدى هاوكس). يأخذ الراشدون والشيوخ وظائف الأولاد، والولد يأخذ وظيفة الراشد الناضج الشاقّة، كما في فيلم («كرة من نار» «الرجال يفضلون الشقراوات»). يمكن للآلية نفسها أن تدخل بين الحب والمال، بين اللغة الراقية ولغة العامة. . . هذه التعاكسات هي أشبه بتبادلات وظيفية، تشكّل، كما سنرى، تعبيرات حقيقية، تضمن تبدّل الشكل.

لقد سمح هاوكس لنفسه بتشويه طوبولوجي Topologique للشكل الكبير: لذلك فإن أفلامه تحتفظ «بتنفس» كبير كما يقول ريفيت، بالرغم من أن هذا التنفس يصبح سيّالاً معبراً عن الاستمرارية وعن تبادل الوظائف أكثر مما هو معبر عن وحدة الشكل العضوي. ولكن بالرغم مما يدين به الويسترن الحديث لهاوكس. فإنه يذهب في اتجاه آخر: إنه يستعير بنحو مباشر «الشكل الصغير» وحتى فوق الشاشة الكبيرة. القطع الناقص يهيمن هنا، ويحل محل اللولبي ومساقطه. لم يعد ذلك هو القانون الشامل SA (فاصل كبير لايوجد إلا من أجل ملئه وتغطيته) ولكنه قانون تفاضلي AS: الفارق الأصغر جداً، الذي لايوجد إلا ليكون محفوراً من أجل أن يخلق أوضاعاً متباعدة أو متعارضة. إن الهنود أولاً لايعودون إلى الظهور من أعلى التلة وهم مرتسمين على صفحة السماء، ولكنهم ينبجسون من بين الأعشاب العالية التي لم يكونوا ليتميزوا عنها. يختلط الهندي تقريباً بالصخرة التي يختبئ خلفها كما في فيلم («Hombre لعبة الهومبرة» (لعبة ورق اسبانية) لمارتين ريت Martin Ritt) ورجل الكاوبوي يمتلك شيئاً ما معدنياً يخلط بينه وبين المشهد الطبيعي، كما في فيلم («رجل الغرب L'homme de L'ouest» لانتوني مان). العنف أصبح غريزة رئيسية وبلغ من الشطط مثلما بلغ من الفجائية في فيلم «Seminale» لبوتيشر Boetticher يحدث الموت بضربة من خصم غير مرئي مختفٍ في المستنقعات. لم يختف فقط الفريق الرئيسي لحساب فرقاء الصدفة الذين يصبحون أكثر فأكثر خليطاً غريباً

متنافراً، ولكن هؤلاء الفرقاء الذين يتضاعفون وتزداد أعدادهم. يفقدون التميز الواضح فيما بينهم، والذي كان مايزال موجوداً في أفلام هاوكس: فالرجال في فريق واحد، أو من فريق إلى آخر يقيمون علاقات وتحالفات معقدة جداً بحيث لايتميزون عن بعضهم إلا بصعوبة فائقة، وبحيث تنتقل مواقع مواجهاتهما باستمرار كما في فيلم («Major Dundee» الماجور داندي» وفيلم «الشاطئ الوحشي» لبيكينبان Peckinpan) بين المطارِد والمطارَد. ولكن مابين الأبيض والهندي يغدو الفرق ضئيلاً أكثر فأكثر: ففي فيلم «الطعم L' appât» لمان Mann فإن صياد المكافآت المطارِد وفريسته (الشخص المطارَد) لايبدوان، ولوقت طويل، مختلفين عن بعضهما فعلاً: وفي فيلم «Little Big Man» لبين Penn لاينفكّ البطل عن أن يكون أبيض مع البيض، هندياً مع الهنود، مجتازاً في الاتجاهين تخماً صغيراً حال قيامه بأفعال عادية لامتميزة. ذلك أنه ليس بوسع الفعل مطلقاً أن يكون محدَّداً من خلال وفي داخل وضع سابق، وإنما على العكس من ذلك، فالوضع هو الذي ينجم عن الفعل أولاً بأول: يقول بوبتيشر بأن شخصياته لاتحدد من خلال «قضية» وإنما من خلال مايفعلونه للدفاع عنها. وحين حلل غودارد Godard الشكل لدى انتوني مان: أطلق صيغة AS´A التي عارض بها الشكل الكبير Sa´s: الاخراج السينمائي هنا «يعتمد على الكشف في الوقت الذي يعتمد على الايضاح والتدقيق أن الاخراج في أفلام الويستيرن الكلاسيكي يعتمد على الكشف. ومن ثم على الإيضاح والتدقيق. ولكن إذا كان الوضع ذاته يتعلق بالفعل، فلابد للفعل بدوره من أن يُردّ إلى لحظة ولادته. إلى الآنة، إلى الثانية، إلى أصغر مدى زمني، مثلما إلى التفاضل الذي يقوم مقام دافع غريزي بالنسبة إليه.

في المقام الثاني، فإن قانون الفارق الزمني الصغير هذا لايصلح إلا بمقدار مايؤدي إلى أوضاع غاية في التباعد منطقياً. ففي فيلم «Litle Big man» يتغير الوضع في الحقيقة رأساً على عقب حسبما يكون إلى جانب الهنود أو إلى جانب البيض وإذا كانت اللحظة هي تفاضل الفعل. فإن الفعل يمكن أن ينقلب في كل لحظة من هذه اللحظات، أن يتحول داخل وضع مختلف كلياً أو متعارض. إن حالات الضعف، والشكوك والمخاوف لايعود لها إذن إطلاقاً المعنى نفسه الذي كان لها في التمثل العضوي: فهي لم تعد المراحل الشاقة التي تردم الفاصل، والتي من خلالها

ينهض البطل إلى مستوى ضرورات الوضع الكلي، ويحوّل إلى الفعل طاقته الخاصة، ويغدو قادراً على القيام بفعل باهر ذلك لأنه لم يعد هناك على الاطلاق فعل باهر، حتى ولو كان البطل يمتلك مزايا عملية خارقة. ضمن هذا الحد يصبح البطل في عداد هؤلاء «الخاسرين» مثلما يقدمهم بيكنباه: «ليس لهم أي ملامح، ولم يبق لديهم أي وهم. كذلك فهم يمثلون المغامرة الخالية من أي هدف أو معنى، المغامرة التي لاتفيد في أي شيء. ماعدا رضاهم الخالص بأنهم مازالوا يعيشون» إنهم لم يحتفظوا بشيء من الحلم الأمريكي، بل حافظوا على حياتهم الخاوية وحسب. إن الوضع الذي أحدثه فعلهم يمكن أن ينقلب ضدهم في كل لحظة حرجة، ويجعلهم يفقدون هذا الشيء الوحيدالذي بقي لهم. باختصار، فإن للصورة- الفعل دلالات تركيب Des indices كعلامات مميزة لهذه الصورة، وهذه الدلالات هي في آن معاً دلالات نقصان تكشف عنها القطوع الناقصة الفجائية داخل السرد، ودلالات مسافة أو التباس تكشف عنها إمكانية وحقيقة الانقلابات الفجائية للوضع.

ليس المقصود هو التردد والحيرة بين وضعين متباعدين أو متعارضين وحسب، بل ومتزامنين. إن الأوضاع المتعاقبة والتي يكون كل واحد منها ملتبساً في حد ذاته ستشكل بدورها هذا وذاك من الأوضاع مع اللحظات الحرجة التي تخلق هذه الأوضاع. خط منكسر ضمن مجرى غير متوقع.. لدى بيكنباه لم يعد هناك، وسط لم يعد هناك غرب Ouest بل هناك مغارب (ج غرب). مغارب ذات إبل وجمال، مغارب فيها صينيون. هذا يعني: مجموع من الأمكنة والناس والطباع (تتبدل وتزول) في الفيلم نفسه. لدى مان مثلما لدى دافيس ثمة (طريق قصير للغاية) ليس هو الخط المستقيم ولكنه هو الذي يجمع أفعالاً A وA´ حيث يحتفظ كل منها باستقلاله. وحيث أن كلاً منهما هو لحظة حرجة غير متجانسة مع غيرها «حاضر محتّد ومرهف حتى حده الأقصى» أشبه بحبل ذي عقد، يلتوي عند كل عقدة، عند كل فعل، عند كل حدث. ذلك أنه في مقابل المكان- التنفس L'espace- respiration في الشكل العضوي ثمة مكان مختلف كلياً بحيث يشكل: مكان- هيكل Un espace- ossature. لم يعد مكاناً محيطاً وإنما مكان- اتجاه. مع مسافات زمنية فاصلة.

-٣-

لقد رأينا كيف أن الأنواع الكلاسيكية السينمائية أمكنها، على نحو مجمل، أن تتوزع حسب شكلي الصورة- الفعل. وعليه، فإذا ماكان هناك نوع يبدو أنه موقوف حصراً على الشكل الصغير، بل أنه هو الذي ابتدعه، واستخدمه كشرط من شروط كوميديا الطباع فهو النوع الهزلي Burlesque أو الساخر. هاهنا يجد الشكل AS التطور الواسع لصيغته: إن فارقاً ضئيلاً جداً داخل الفعل أو بين فعلين سيثُمر مسافة لامحدودة بين وضعين وهذا الفارق لايوجد إلاليُنتج هذه المسافة. لنتناول أمثلة مشهورة من مجموعة أفلام شابلن: شارلو منظور من ظهره، مهجور من زوجته، يبد لنا وكأن الزفرات الحرّى تهز كيانه، ولكننا نراه حين يستدير باتجاهنا وهو يهزّ رجاجة ليُعدّ لنفسه كأساً من الكوكتيل. كذلك فإن شارلو، في قلب المعركة يحدّد نقطة، وفي كل مرة يطلق النار باتجاهها. وفي إحدى المرات تجيب عليه رصاصة من طرف العدو، فيلغي شارلو العلامة التي كان يطلق باتجاهها. المهم هنا أن العنصر الهزلي الإضحاكي يتمثل في أن الفعل هنا مصور من زاوية أبسط اختلاف مع فعل آخر (يطلق النار بالبندقية، يلعب لعبة البليارد) ولكنه يكشف بهذا النحو عن الاتساع الهائل للمسافة بين وضعين (مباراة بلياردو- حرب). حين يتعلق شارلو بحبل نقانق مدلّى على واجهة المتجر فإنه يضيّق علاقة التماثل التي تُبرز جيداً المسافة التي تفصل بين تراموي وبين قطع المقانق المتراصة. وهذا مانجده في معظم تحويلات استعمال الأشياء: إن اختلافاً زهيداً مُدخلاً على الشيء يُحدث له وظائف قابلة للتعارض، أو أوضاعاً متعارضة. تلكم هي الامكانية الكامنة في الأدوات. فحين يقارن شارلو بينه وبين الآلات يستخلص من ذلك الفكرة عن أداة مفرطة الحجم تنقلب بصورة اوتوماتيكية إلى الوضع النقيض. من هنا تنبع أنسيّة شابلن (نزعته الانسانية) حين يُظهر أنه «لاشيء» يمكنه أن يقلب الآلة ضد الانسان. أو يمكنه أن يجعل منها أداة للسيطرة عليه، لتجميده، لإحباطه وكذلك لتعذيبه وخاصة في مستوى حاجاته الأولية جداً (الآلتان الهائلتان في فيلم «الأزمنة الحديثة تجري مقابلتهما مع عملية التغذية البسيطة للإنسان. ومعارضة هذه العملية البسيطة بالصعوبات التي يتعذر حلّها من خلال الآلة). في مجموعة أفلام شابلن لايتم العثور فقط بل والإمساك بالأحرى، بمنبع القوانين الناظمة للشكل الصغير: الغموض والالتباس، التماهي مع

الوسط (شارلو في قلب الرمل، شارلو- تمثال، شارلو- شجرة، معيداً تجسيد نبوءة ماكبث. . .)

فالفارق الصغير الذي يقلب الوضع هو على غرار ازدواج في شخصية الشخص. في فيلم «البحث عن الذهب» أو فيلم «أضواء المدينة» تبدو اللحظة وكأنها لحظة حرجة لأوضاع متعارضة. ويبدو شارلو منشغلاً باللحظة، ذاهباً من لحظة إلى أخرى حيث كل واحدة منها تستنفر قواها المرتجلة. أخيراً فإن الخط الكوني La ligne d' univers الذي يرسمه شارلو على هذا النحو. هو خط منكسر يتحدد بالتبدلات الزاويَّة لسيره، ولا يصل أخيراً بين قطَعه وأجزائه، وبين اتجاهاته إلامن خلال رصفها على طريق طويل، حيث شارلو مشاهَداً من ظهره بين أوتاد مغروسة وأشجار بلاأوراق. أو على الحدود التي يتابعها على نحو متعرج بين أمريكا حيث البوليس والحرب، وبين المكسيك، حيث عصابات الأشقياء يتربصون به، تلكم إذن لعبة دلالات التركيب، ولعبة الأشعة التي تشكل علامة الصورة- الهزلية، القطع الناقص في اتجاهيه الاثنين.

غير أن قانون دلالة التركيب بالتحديد، الفارق البسيط داخل الفعل الذي يتمخض عن مسافة لامتناهية بين وضعين يبدو ماثلاً في كل مكان داخل الهزلي الساخر بوجه عام. إن هارولد لويد Harold Lioyd يطوّر على الأخص أحد المتغيرات ينقل نسق الصورة- الفعل إلى الصورة- الاحساس النقيّة. ثمة إحساس أول يكون معُطى لنا حيث نشاهد مثلاً هارولد في سيارة فخمة متوقفة في أحد المواقف. ومن ثم يظهر إحساس ثانٍ حينما تأخذ السيارة في التحرك وتكشف لنا عن هارولد ممتطياً دراجة بائسة. لم يكن هارولد إذن إلا مؤطراً بإطار نافذة السيارة، والاختلاف البسيط للغاية بين الاحساسين يجعلنا نلتقط بوجه خاص المسافة اللامحدودة بين موقفين «غني- فقير»، كذلك، ففي مشهد جميل جداً من فيلم «SAfety Last» فإن ثمة إحساساً أول (ادراكاً حسياً) يُظهر لنا رجلاً جالساً على نحو منحنٍ، قضباناً حديدية، انشوطة متحركة تتدلى من سقف، امرأة تنتحب، كاهناً يلقي موعظة، بينما يكشف الاحساس الثاني أن المقصود بالمشهد هو مجرد وداع فوق رصيف محطة، حيث أن كل عنصر من العناصر يجد تبريره.

إذا حاولنا تحديد أصالة شابلن. مايعطيه موقعاً لايضاهى في النوع الهزلي. فلابد من البحث في موضع آخر. ذلك أن شابلن قد استطاع اختيار الحركات المتقاربة، والأوضاع المتباعدة التي تلائمها، بحيث أنه ولّد في ظل العلاقة فيما بينها شعوراً انفعالياً حاداً بصورة خاصة، وإضحاكاً في الوقت نفسه. ومضاعفة الإضحاك بفعل هذا الشعور الانفعالي. إذا كان ثمة اختلاف يسير في الفعل يسبّب تناوباً بين موقفين متباعدين للغاية أو قابلين للتعارض S´ وS´´، فإن أحد الوضعين سيكون «حقاً» مؤثراً، مخيفاً، تراجيدياً (ليس فقط بسبب خداع بصري، كما في مشهدها هارولد لويد). ففي المثال السابق من فيلم «شارلو في الجيش-Charlot soldat» فإن الحرب هي الوضع الواقعي والماثل بينما لعبة البلياردو تتراجع إلى مالانهاية. ومع ذلك فإن لعبة البليارد لاتتراجع كفاية كي توقف ضحكنا، على النقيض من ذلك فإن ضحكنا لايمنع انفعالنا في مواجهة صورة الحرب التي تفرض نفسها وتتطور داخل الخنادق الغارقة بالمياه. باختصار، فإن المسافة اللامتناهية بين S´ وS´´ (الحرب ولعبة البليارد) تؤثر فينا، بمقدار ما إن تقارب الفعلين، الفارق اليسير داخل الفعل يدفعنا إلى الضحك أكثر. إن شابلن عرف كيف يبتكر الفارق الأصغر بين فعلين مختارين جيداً كما عرف أيضاً أن يخلق المسافة القصوى بين الوضعين المناظرين. الوضع الأول يفضي إلى الانفعال والتأثر والآخر يقود إلى المضحك الخالص. إنها دورة ضحك- انفعال حيث الأول يحيل إلى الفارق اليسير والآخر إلى المسافة الواسعة، من دون أن يمحو أحدهما أو أن يطفئ الآخر» غير أن الاثنين كليهما يتناوبان، يتلاحقان. لامجال للحديث عن شابلن تراجيدي، ولامجال بالتأكيد للحديث عن أننا نضحك في الوقت الذي علينا أن نبكي. إن عبقرية شابلن تتمثل في أنه صنع هذين المجموعين. في أنه قد تمكن من إضحاكنا، خاصة وأننا نكون في حالة من الانفعال. في فيلم «أضواء المدينة» فإن الفتاة العمياء وشارلو لايتوزّعان الأدوار: ففي مشهد كرّ الغزل ثمة فرق بين الفعل الأعمى الذي يميل إلى إلغاء كل فارق بين خيط من خيوط الغزل وخيط آخر وبين الوضع المرئي الذي يتحول كلياً وفقاً لحالة شارلو المفترضة بأنه غني يمسك ربطة الخيوط أو أنه شارلو البائس الذي فقد اسماله. انهما الشخصيتان الكائنتان في الدائرة نفسها. الشخصية الهزلية المضحكة والشخصية المثيرة للشفقة.

إن الأفلام الأخيرة لشابلن، هي في آن معاً قد اكتشفت السينما الناطقة، وأعلنت عن موت شارلو. (ليس فقط فيردوكس Verdoux في فيلم (فيردوكس) الذي يصبح من جديد شارلو حينما يذهب إلى الموت، بل والدكتاتور في فيلم «الديكتاتور» الذي يصعد إلى منصة الخطابة، ويختلط مع شارلو وهو يصعد إلى المشنقة). المبدأ نفسه على مايبدو، يكتسب هنا قوة جديدة: إن الفارق مابين الحلاق اليهودي الصغير وبين الدكتاتور هو من الضآلة بقدر مابين شاربيهما. ومع ذلك فقد صدر عن هذا الفارق وضعان متباعدان تمام التباعد، وقابلان للتعارض أيضاً مثلما تتعارض الضحية مع الجلاد. كذلك الأمر في فيلم «السيد فيردوكس M. Verdoux» فإن الاختلاف مابين المظهرين، أو السلوكين للرجل نفسه، قاتل النساء والزوج المحب لزوجة مشلولة هو من الضآلة بحيث احتاج الأمر إلى حدس الزوجة كله حتى تستشعر، دفعة واحدة بأنه قد «تغيّر». ولم يكن ذلك بسبب ضعف، بل لأن شابلن في الموقفين الخاصين بفيردوكس لم يغير كثيراً من مظهر الشخصية ولم يغير شيئاً في لعبتها. فمن الفارق الصغير والسريع الزوال يصدر مع ذلك مسافة واسعة بين وضعين متناقضين، هل أراد شابلن أن يقول في هذين الفيلمين بأن في داخل كل منا هتلر، قاتل محتَمل؟ وبأن هذين الوضعين هما وحدهما اللذان يجعلان منا طيبين أو أشراراً، ضحايا أو جلادين، قادرين على الحب أو على التدمير؟ بمعزل عن عمق هذه الأفكار أو تفاهتها لايبدو لنا بأن تلك هي طريقة تفكير شابلن، إلا على نحو ثانوي جداً. لأن مايشكل أهمية أكثر من هذين الوضعين المتناقضين، الطيب والخبيث، هو تلك الأقوال التحتيّة في الفيلم (الغامضة) التي تكشف عن معانيها كما يحدث في نهاية تلك الأفلام. لذلك فإن هذه الأفلام ستباشر، في آن معاً، في توسع. تدريجي للفيلم الناطق، وفي إلغاء تدريجي لشارلو. إن ماتنطق به تلك الأقوال في فيلم «الدكتاتور» وفي فيلم «السيد فيردوكس» هو أن المجتمع نفسه قد أصبح في وضع يجعل من كل رجل سلطة دكتاتوراً دموياً، من كل رجل أعمال قاتلاً بالمعنى الحرفي لكلمة قاتل. لأن هذا المجتمع يقدم لنا نفعاً كبيراً جداً من أن يكون المرء منا شريراً، بدلاً من أن يولّد هذا المجتمع أوضاعاً تمتزج فيها الحريّة والإنسانية مع مصلحتنا أو مع مبرر وجودنا. تلكم فكرة قريبة من روسّو. من روسو يحلّل المجتمع تحليلاً واقعياً

تماماً. وقد رأينا حينئذ ما الذي تغيّر في الأفلام الأخيرة لشابلن. فقد خلعت عليها الأقوال المنطوقة بعداً جديداً كلياً، وشكلت صوراً «استدلالية».

لم يعد المقصود فقط وضعين متعارضين يتولدان، كما يبدو، من الفوارق الصغرى بين فعلين، بين الرجال أو لدى الرجل ذاته. المقصود هو حالتان للمجتمع، مجتمعان متناقضان حيث يصنع الأول من الفارق الصغير بين الرجال الأداة لخلق مسافة لامتناهية في الأوضاع (الاستبداد)، وحيث سيصنع الآخر من الفارق الصغير بين الرجال أحد المتغيرات في وضع كبير، عام ومشترَك (الديمقراطية). في مجموعة الأفلام الصامتة لشارلو لم يتمكن شابلن من تحقيق موضوعته هذه إلا عبر صور تخيّلية، أو صور حلم؛ الحلم الكبير في فيلم «شارلو رجل البوليس» أو الصورة التخيلية في فيلم «الأزمنة الحديثة») غير أن السينما الناطقة، وفي ظل شكل الخطاب الكلامي، هو ماسيعطي للموضوعة قوة واقعية. يمكننا القول عن شابلن بأنه كان أحد المؤلفين الأكثر تشككاً بالسينما الناطقة، في الوقت نفسه الذي حقّق لها الاستخدام الأمثل والأكثر أصالة: لقد استخدم شابلن السينما الناطقة ليدخل إلى السينما الصورة الكلامية، وليعدل على هذا النحو المسائل الأولية للصورة– الفعل. هنا تكمن الأهمية الخاصة في فيلم «الدكتاتور» حيث الكلام النهائي (أياً كانت قيمته الجوهرية) يتطابق مع لغة الإنسان بأكملها، وهو يمثل كل مايمكن للإنسان أن يقوله، قياساً إلى اللغة المزيفة، لغة الهذر، ولغة الارهاب، لغة الضجيج والغضب. التي ابتكرها شابلن بعبقرية على لسان الطاغية. إن الشكل الصغير الهزلي قد بلغ كماله، ولكن شابلن في أفلامه الأخيرة، دفعه إلى حد إلحاقه بالشكل الكبير، كما أنه لم يعد في حاجة إلى الهزلي، مع احتفاظه بقوة الهزلي ودلالاته. في الواقع، فإن الفارق الصغير، على الدوام هو الذي ينفرق (ينفتح) محدثاً وضعين متّسعين ومتعارضين Opposés (من هنا ينبع السؤال المقلق في فيلم «أضواء المسرح Limelight»: ماهو هذا «الشيء الزهيد Rien»، هذا الصدع في داخل الزمن، هذا الفارق الصغير الممض الذي يجعل من دور جميل يقوم به مهرج، مشهداً باعثاً على الحزن والألم؟). غير أنه في الأفلام الأخيرة، وعلى الأخص «أضواء المسرح»، فإن الفوارق الصغيرة لدى الناس أو لدى شخص واحد تغدو حالات حياتية، وحتى في أدنى مراتب الحياة، تبدلات في الطاقة الحيوية يمكن للمهرج أن يقلّدها إيمائياً، بينما

يغدو الوضعان المتعارضن حالتين للمجتمع : الأولى عديمة الرحمة معادية للحياة، والأخرى هي التي أمكن للمهرج المحتضر أن يحدس بها وأن يبثها في المرأة التي كانت تقاوم المرض . هاهنا أيضاً، وفي فيلم «أضواء المسرح» كل شيء يمرّ عبر تدخّل الكلام، على الطريقة الشكسبيرية والأكثر شكسبيرية في أقوال شابلن الثلاثة . وفي فيلم «ملك في نيويورك» سيبدي شابلن أسفه وحزنه، وهو يندفع في خطاب هاملتي يبدو كنقيض للخطاب الذي يستخدمه المجتمع الأمريكي (الديمقراطية أصبحت «مملكة» مادامت أمريكا قد غدت مجتمع الدعاية والبوليس) .

بالنسبة إلى الممثل الهزلي الأمريكي بوستر كيتون يبدو الوضع مختلفاً جداً . وتناقضه مع شابلن يتمثل في ادراجه الهزلي مباشرة داخل الشكل الكبير . فإذا كان صحيحاً أن الهزلي ينتمي جوهرياً إلى الشكل الصغير، فإن لدى كيتون شيئاً ما فريداً لايُضاهي، وحتى بالمقارنة مع شابلن الذي لم يدخل إلى الشكل الكبير إلا عبر صورة الخطاب الكلامي وعبر الإلغاء النسبي للشخصية الهزلية . إن الإصالة العميقة الجذور لدى بوستر كيتون تتجلى في ملئه للشكل الكبير بمحتوى هزلي، بدا هذا الشكل أنه يرفضه، وفي توفيقه، خلافاً لأي توقع بين الهزلي والشكل الكبير . فالبطل هنا أشبه بنقطة صغيرة جداً يضمها وسط مفرط الاتساع وفجائعي، داخل مكان آخذ في التغيّر : مشاهد طبيعية متبدلة، وبنى هندسية قابلة للتحريف، سيول مندفعة، ومساقط مياه، سفينة كبيرة تجنح فوق البحر، مدينة يمحقها الإعصار، جسر منهار على غرار متوازي أضلاع قد تسطّح . . . إن نظرة كيتون، مثلما وصفها بينايون Benayoun تنبعث من الوجه مباشرة أو على نحو جانبي، حيناً ترى كل شيء، على منوال منظار الأفق وحيناً ترى بعيداً على منوال المراقب الراصد . إنها نظرة مصممة من أجل الفضاءات الواسعة الداخلية والخارجية . وفي الوقت نفسه، يتولد تحت انظارنا نموذج من الصور التي لانتوقعها في النوع الهزلي . هذا مانراه في فيلم «قواعد الضيافة» مع الليل، والعاصفة، والبروق، وعملية الاغتيال المزدوجة، والمرأة الهلعة التي تنتمي إلى فنّ غريفيت الخالص . وهو أيضاً مانراه في الاعصار في فيلم «Steamboat Billjunior» . واختناق الغواص في قاع البحر في فيلم «La croisiére de navigator» . وتحطم القطار والفيضان في فيلم «La mecano de la Generale» ومباراة الملاكمة الرهيبة في فيلم «Battling Butler» . أحياناً يمثل ذلك عنصراً خاصاً

في الصورة: السكين التي تنغرز في ظهر عدو في فيلم «Le mécano de La Gener-al» أو السكين التي يدسّها «Le caméraman رجل الكاميرا» في يد متظاهر صيني. لنأخذ مثال مباراة الملاكمة مادام الهزلي المضحك بكامله يدخل عبر هذا الموضوع الذي نحن بصدده. إن مباريات شارلو تستجيب فعلاً لقانون الفارق الصغير: الماتش باليه Match- Ballet (المباراة- الباليه) أو المباراة- الخدمة المنزلية Match- mên-age. ولكن في فيلم «Battling Butler» لكيتون ثمة ثلاث معارك: مباراة ملاكمة تبدو حقيقية من خلال عنفها، وجلسة تمرين، تُمارس بطريقة مضحكة تقليدية، يبدو فيها كيتون أشبه بولد ينتفض جسمه من جرّاء الدغدغة. ومن ثم فهو مهدد من الأب- المدرّب. وأخيراً تصفية بين كيتون وبطل الملاكمة، بكل قبحها. بالجسم الذي يرتعش تحت وقع الضربات، بالتلوي من الألم، ويتجعد الجلد بفعل اللكمات. بالحقد الذي يظهر على الوجه. هذا المشهد هو واحد من أكثر المشاهد إدانة للعبة الملاكمة. ثمة نادرة تُروى عن كيتون يمكن أن نفهم الموضوع بصورة أفضل على ضوئها: فقد أراد كيتون إحداث فيضان في أحد الأفلام فعارضه المنتج بشدة لأنه رأى بأنه ليس هناك مايدعو إلى الاضحاك في مثل هذا المشهد، فردّ كيتون بأن شابلن أضحك الناس فعلاً من خلال حرب ١٩١٤. ولكن المنتج أصر على موقفه ووافق فقط على إحداث إعصار (لأنه على مايبدو يجهل عدد الموتى الذي سيسببه الاعصار) ثمة حدس صائب لدى المنتج: فإذا ماتمكن شابلن من أن يثير الضحك مع حرب ١٤ فلأنه كما رأينا أرجع الوضع الرهيب إلى فارق صغير مضحك في ذاته. أما كيتون، فعلى العكس من شابلن. فهو يتصدى لمشهد أو لوضع، هو خارج المضحك الهزلي. صورة- حدّ image- Limite بالنسبة إلى الإعصار كما بالنسبة إلى القتال. لم يعد الأمر هنا أمر فارق صغير سيؤدي إلى وضعين متعارضين، وإنما فاصل واسع بين الوضع المعطى والفعل الهزلي المُنتظَر (قانون الشكل الكبير)، فكيف سيتم ردم هذا الفاصل، والفعل الهزلي ليس فقط يحدث «رغم كل شيء»، بل إنه يغطي ويستولي على الوضع بأسره، ويتطابق معه. لايمكن القول عن كيتون، مثلما عن شابلن، بأنه مؤلف تراجيدي. غير أن المسألة مختلفة كلياً لدى كل من المؤلفين.

ماهو فريد لدى كيتون يكمن في الطريقة التي يرفع فيها الهزلي بصورة مباشرة إلى الشكل الكبير. مع ذلك فإنه يستخدم عدة طرائق. أولها: يتمثل فيما سماه دافيد

روبينسون David Robinson «المسار- الإثارة المضحكة gag- Trajectoire[1]» الذي يحشد كل الطاقة الفنية في المونتاج السريع: على هذا النحو جرى فيلم «العصور الثلاثة» فالبطل الروماني يفرّ من زنزانته، يلتقط ترساً، يرتقي راكضاً درجاً، ينتزع رمحاً، يقفز فوق حصان. ثم يقف على ظهر الحصان ويقفز عبر نافذة عالية، يدفع بيديه عمودين، فيُسقط السقف، ويستولي على الفتاة؛ ينزلق على امتداد الرمح ويقفز إلى داخل محفّة للدواب. أما البطل العصري فيقفز عالياً من منزل إلى آخر، ولكنه يسقط فيتعلق بمظلة بوابة، يخلع انبوباً فينفصل من مكانه ويقذفه طابقين إلى الأسفل. يجد نفسه في محطة اطفاء، فينزلق على امتداد عمود الهبوط ويقفز إلى مؤخرة سيارة الاطفائيين التي كانت تخرج في تلك اللحظة. إن الممثلين الهزليين الآخرين، بمن فيهم شابلن، يقومون بمطاردات وجولات عدو سريعة للغاية، مع الاستمرار في منوّعات أخرى كثيرة، غير أن بوستر كيتون ربما كان الوحيد الذي يقوم بها ضمن مسارات متواصلة. وقد حقق السرعة القصوى للمسار في فيلم «Le Caméraman رجل الكاميرا» حيث نرى الفتاة الشابة تهتف للبطل، الذي يندفع عبر نيويورك ليصل إليها في اللحظة التي كانت تغلق فيها سماعة الهاتف. أو أنه يحقق ذلك من دون مونتاج، وفي لقطة واحدة في فيلم «Sherlock junior». حيث نرى كيتون يمر عبر فتحة في سقف القطار، ويقفز من قاطرة إلى أخرى، يلتقط السلسلة التي تغلق خزاناً للمياه، والتي لمحناها منذ البداية، وحين يشد السلسلة تنفتح فوهة الخزان، ويتدفق سيل الماء ويهرب كيتون بعيداً، فيما يصل رجلان وتغمرهما المياه المتدفقة. أو أنه يحقق المسار- الإثارة الهزلية عبر تغيير اللقطة، بينما الممثل يظل ساكناً.

ثمة أسلوب آخر في رفع الهزلي إلى الشكل الكبير- من الممكن تسميته إثارة مضحكة آلية. إن كتّاب سيرة كيتون، والمعلقون على أفلامه يؤكدون على ميله إلى الآلات، وألفته الحميمة لها. الآلة- البيت، الآلة- القارب، الآلة- القطار، الآلة- السينما... آلات وليس أدوات. هناك في البداية جانب مهم يظهر الفرق بينه وبين

---

(1) gag: كل حركة، أو تكشيرة، أو نظرة أو موقف يؤدي إلى إثارة للضحك.

شابلن الذي يقوم عمله من خلال الأدوات، ويتعارض مع الآلة. من ناحية أخرى، فإذا ماجعل كيتون من الآلات حليفه الأكثر أهمية، فذلك لأن شخصيته هي التي ابتكرتها وأصبحت جزءاً منها. آلات «من دون أم» على غرار آلات الرسام الفرنسي بيكابياPicabia. ففي وسعها أن تفلت من سيطرته، وتصبح لاعقلانية أو أنها كانت كذلك منذ البداية، تعقيد كل ماهو بسيط: إنها لم تتوقف عن خدمة غائية خفيّة عليا هي في أعمق أعماق فنّ كيتون «La Maison démontable البيت المفكّك» الذي تغرق أجزاؤه في الفوضى ويصبح كريشة في مهب الريح. وفي فيلم «الفزّاعة» نشاهد البيت «من دون أم» من غرفة واحدة أما الغرف الأخرى المفترضة فتشتبك كل غرفة مع الأخرى، الموقد مع الحاكي، الحمّام والأريكة، السرير والأرغن، مثل هذه الآلات- المنازل جعلت من كيتون المهندس المعماري الدادائي Dadaïste بامتياز ولكنها، من ناحية ثالثة تقودنا هي ذاتها إلى التساؤل، ماهي تلك الغائية التي تحملها الآلة اللامعقولة. هذا الشكل الخاص للامعنى لدى كيتون؟ إنها في آن معاً، بنيانات هندسية، وسببيات فيزيائية ولكن خصوصية مجموع أعمال كيتون تكمن في كونها بنيانات هندسية ذات وظيفة (مخفَّضة للأهمية)، وسببيّات فيزيائية «متكررة دورياً».

في فيلم «رحلة القبطان» فإن الآلة ليست فقط هي الباخرة الضخمة بحد ذاتها: إنها الباخرة المستعملة في وظيفة مخفَّضة للأهمية، والتي كل جزء فيها مخصص لمئات الأشخاص، ستغدو الآن مهيأة لزوجين وحيدين ومجرّدين من كل متاع. فالحد، الصورة- الحد Limage- Limite هي إذن الموضوع لسلسلة لاتقصد تجاوز الحد أو بلوغه وإنما جذبه واستقطابه، ماالنظام الذي يتم به طهي بيضة صغيرة في وعاء ضخم؟ إن الآلة لدى كيتون لاتتحدد بالإتساع، إنه تنطوي على الاتساع، ولكن مع ابتكار الوظيفة المقلّلة لقيمتها والتي تقوم بتحويلها، بفضل نظام بارع هو ذاته آلي، مقتطع من كتلة البكرات والخيوط والعتلات. كذلك ففي فيلم «Le Mé-cano de La général» فنحن لانعتقد فقط بأن الفتاة الشابة، بتغذيتها مرجل القطار بقطع صغيرة من الحطب، تتصرف بطريقة رعناء، ولاعملية. ولكنها تحقق أيضاً حلم كيتون. استعمال أكبر آلة في العالم من أجل تشغيلها بأصغر عنصر من العناصر وتحويلها على هذا النحو في خدمة كل انسان، وجعلها الشيء الذي يمتلكه الناس

جميعاً. لقد انتقل كيتون مباشرة من الآلة الضخمة الواقعية إلى إعادة انتاجها كدمية ففي فيلم «Malec Forgeron» وفيلم «Go West اذهب غرباً» يقوم كيتون بانتقاصات لأهمية آلات مختلفة جداً، لمسدس صغير جداً يحمله عجل مكلّف بجمع قطيع هائل من الأبقار. تلك هي غائية الآلة ذاتها: فهي لاتحتوي على قطعها الكبيرة وتروسها وحسب، بل تحتوي أيضاً على تحولها إلى شيء صغير، تحولها في خدمة شيء صغير. إنها آلية التحول التي تخصّص الآلة الهائلة لإنسان وحيد، لزوجين ضائعين، وفيما وراء ذلك المؤهلات والتخصصات، لابد لهذا أن يكون جزءاً من الآلة. نحن على يقين بأن كيتون يفتقر، في هذا الصدد، إلى رؤية سياسية كانت على العكس من ذلك، حاضرة لدى شابلن. ثمة بالأحرى رؤيتان «اشتراكيتان» مختلفتان جداً. الأولى انسانوية- شيوعية لدى شابلن، والأخرى آلوية- فوضوية لدى كيتون (تقريباً على غرار القس النمسوي الليخ illick الذي طالب بحق استعمال أو بتخفيض أهمية الآلات الكبيرة).

هذه الانتقاصات لأهمية الآلات الكبيرة لايمكنها أن تتحقق إلا عبر سيرورات من السببيات الفيزيائية، التي تنتقل عبر دورات، امتدادات، طرق غير مباشرة، علاقات بين أشياء لامتجانسة، مزودة الآلة بالعنصر العبثي اللازم. ففي مجموعة Malec، فإن فيلم «The Higt Sign» يعرض. مُجمل سلسلة من سببيات غريبة. آلة للرمي، يضغط البطل بقدمه على عتلة مخبأة، بحيث أن منظومة من الخيوط والبكرات تُسقط عظمة من العظام، يهمّ كلب بالوصول إليها، فيشدّ حبلاً بحيث يجعل جرس هدف الرمي يرن (تكفي قطة من أجل تعطيل الآلة). نحن نتخيل الرسوم، الرسوم الدادائية أيضاً لروبي غولد بيرغ: فالسلسلة السببية الخارقة «الوضع رسالة في البريد» على سبيل المثال تمر عبر سلسلة طويلة من الآليات المتباينة التي يتعشق بعضها على البعض الآخر. بادئة بركلة من حذاء تطلق طابة ركبي في حوض، فتنتقل الطابة من مسنّن إلى مسنّن. وتنتهي بأن تعرض لانظار مرسِل الطابة شاشة كتب عليها You Sap Mail That Letter: كل عنصر في السلسلة يبدو كما لو أنه دون وظيفة، من دون علاقة مع الهدف، ولكنه يحققه عبر علاقة مع عنصر آخر ليس له هو الآخر أي وظيفة ولاأي علاقة مع... الخ. ذلك أنه عبر سلسلة من الانفكاكات فإن هذه السببيات تقوم بعملها: ثمة آلات قريبة من آلات كيتون. هي

بعض آلات المثّال Tinguely التي تنضّد عديداً من البنى، وكل بنية تحتوي على عنصر ليس وظيفياً، ولكنه يصبح كذلك في البنية الثانية (الجدة التي تدوس على دواسات عربة لاالتقوم بتحريك العربة إلى الأمام بل لتطلق حركة آلة لنشر الخشب). عبر هذه السببيات المتواترة يتم تخصيص البنيانات الهندسية الهائلة، ولكن أيضاً توسيع المسارات الكبيرة. إن بنية من البنى هي الرسم لمسار، غير أن مساراً ماهو الرسم لآلة. كل مسار يشكل هو ذاته آلة، حيث الانسان هو ترس من بين تروسها المختلفة. مثل الميكانيكي الجالس على الحاجز المتحرك للقاطرة التي تجر جسده الساكن داخل سلسلة من الأقواس الدائرية. إن الشكلين الأساسيين للإثارة المضحكة gag لدى كيتون: الإثارة المسار والإثارة الآلية هما الوجهان لحقيقة واحدة. آلة تنتج الانسان دون أم، أو إنسان المستقبل. إن الفارق الكبير بين الوضع الهائل والبطل الصغير جداً سيكون مردوماً عبر هذه الوظائف المحقّرة، وهذه السلاسل المتواترة هي التي تجعل البطل مكافئاً للوضع. وهكذا فإن كيتون ابتكر فناً هزلياً مضحكاً يتحدى كافة الشروط الظاهرية لهذا النوع، ويتخذ بالطبع الشكل الكبير كادراً له.

الفصل الحادي عشر
دلالات الانعكاس
أو تحوّل الأشكال

إن التمييز بين شكلي الفعل سهل وواضح في حد ذاته، ولكن تطبيقاته العملية على درجة من التعقيد. كنا قد رأينا أن مسائل الموازنات المالية للأفلام تتدخل في ذلك. غير أنها ليست هي التي تحدّد الشكل. مادام الشكل الصغير، كي يظهر إلى العيان ويتطور، بحاجة إلى شاشة عريضة، وإلى ديكورات وألوان غنية مثله مثل الشكل الكبير سيكون علينا أن ننظر هنا إلى الشكل الصغير والكبير بالمعنى الذي قال به أفلاطون، الذي جعلهما مطابقين لفكرتين. وأن الفكرة، في الواقع، هي منذ البداية شكل الفعل. ليس هذا خالياً من الأهمية فيما يتعلق بالسينما. ومع ذلك، فقد استعار المؤلفون الشكل الآخر أحياناً، إما من أجل أن يستجيبوا إلى ضرورات جديدة، أو من أجل التغيير، من أجل شيء من الراحة، أو لاختبار أنفسهم بطريقة أخرى. والقيام بتجربة مغايرة. الخ. إن فورد، على سبيل المثال، هو معلم الشكل الكبير بما فيه من دلالات الجوامع Synsignes ودلالات تعارض الحدين Binômes، ولكنه قدّم روائع فنية من خلال الشكل الصغير مستعملاً دلالات التركيب (وتلك هي الحالة في فيلم «رحلة طويلة» حيث أن غارة الطائرات لم يُستدَل عليها إلا عبر الصوت، كما أن هياج البحر عبِّر عنه من خلال الأمواج العاتية التي تصدم مقدمة السفينة). ثمة مؤلفون آخرون تنقلوا بيسر من شكل إلى الآخر، كما لو أنهم لم يكونوا يفضلون واحداً منهما. وقد رأينا ذلك في الأفلام السوداء Les Films Noirs لهاوكس، ذلك لأن هاوكس تمكن من ابتكار شكل أصيل، شكلٍ محوَّر، قادرٍ على استعمال الشكلين الآخرين. مثلما تُظهر أفلامه من نوع الويسترن. سنسمي العلامة الدالة على مثل هذه التحويرات، التحويلات، الاستحالات

«دلالة التحويل Figure[1]». ثمة هنا كل ألوان التقييمات الجمالية والابداعية التي تتجاوز مسألة الصورة- الفعل والتي هي بكل تأكيد لاتطرح نفسها على نطاق السينما الامريكية فقط ولكنها تعني كل مراحل السينما عامة.

إن «صغير» و«كبير» لاتشير فقط إلى أشكال الفعل، ولكنها تصورات، طرائق في تصوّر، وفي رؤية «موضوع» في رؤية حكاية أو سيناريو. هذا المعنى الثاني للفكرة، التصور، أساسي في السينما، لاسيما أنه يسبق السيناريو بوجه عام ويحدده، ولكن يمكنه أيضاً أن يأتي بعد السيناريو (كان هاوكس يصر على هذه النقطة، أي على عدم الاهتمام بالسيناريو، حيث أن في وسع هاوكس أن يتلقاه مكتملاً تماماً). فالتصور يتسخدم إخراجاً وتقطيعاً فنياً للنص Découpage، ومونتاجاً وهذه بمجموعها لاترتبط بالسيناريو ببساطة. يسترجع ميخائيل روم Mik-hail Romm محادثة بينه وبين ايزنشتاين وقت انجاز فيلم «كرة الشحم Boule de suif» المقتبس عن قصة لموباسان. سأل ايزنشتاين روم في البداية: من جزئي القصة التي بين يديك: من جهة مقاطعة الرين Rauen. والاحتلال الألماني، وسائر أنواع الشخصيات. ومن جهة أخرى تاريخ الاهتمامات اليومية فأيهما تختار؟ أجاب روم بأنه يختار تاريخ الاهتمامات اليومية، «التاريخ الصغير» فرد ايزنشتاين، بأنه شخصياً يختار الأول، التاريخ الكبير: إنه خيار بين خيارين، أي بين شكلي الصورة- الفعل SA´S (وضع ← فعل← وضع معدّل) و ASA' (فعل ← وضع ← فعل معدلّ). ثم طلب ايزنشتاين من روم «تفسيراته عن الإخراج» فأجاب روم شارحاً السيناريو الذي أعدّه، غير أن ايزنشتاين قال بأن هذا ليس على الاطلاق مغزى سؤاله. فالسؤال هو: كيف يتصور روم السيناريو، كيف يرى مثلاً الصورة الأولى: «الممر، الباب، لقطة قريبة، الجزمة أمام الباب»، ثم انتهى ايزنشتاين إلى القول: حسناً: صوّر الجزمة على نحو تكون الصورة ناطقة حتى لو لم يكن عليك أن تصوّر غيرها... مايريد أن يقوله ايزنشتاين كما نرى هو: اذا اخترت الشكل الصغير AS´A فاصنع إذن صورة تكون دلالة حقاً indice والتي تعمل كدلالة. لعل ايزنشتاين يتذكر هنا نجاحاً باهراً لحذاء بودوفكين Poudo- Vkin في فيلم «عاصفة على آسيا». يشرح بودفكين نفسه ذلك. لقد «أمسك بفكرة» فيلمه. التقطها فعلاً

---

[1] Figure: إشارة، بدلاً من أن تحيل إلى موضوعها تعكسه في موضوع آخر أو تقلبه. وسنصطلح على ترجمتها بدلالة التحويل. (المترجم)

ليس من السيناريو، ولكن حين تخيّل جندياً انكليزياً بحق، ملمّعاً ومصقولاً، يتجنب تلطيخ حذائه بالوحل حين يمشي ثم يمر في الشارع نفسه متخبطاً في الوحل، دون أن ينتبه. يمثل كلام بودوفكين «توضيحاً للإخراج». فما بين السلوكين A وA´ حدث شيء ما. لابد أن الجندي وجد نفسه في وضع مقلق، وشائن تقريباً (إعدام المنغولي) حيث السلوك A´ هو الدلالة على ذلك. وذلك هو الأسلوب الغالب في أعمال بودوفكين: أياً كانت عظمة الوسط المعروض، سواء أكان مدينة سانت بطرسبورغ أو سهول منغوليا، وأياً كانت رفعة الفعل الثوري المنتظَر فسيجري الانطلاق من مشهد، تكشف السلوكات فيه عن جانب من الوضع، إلى مشهد آخر. وكل من المشهدين يعيّن لحظة زمنية محدَّدة من لحظات الوعي. وهذه اللحظة تتواصل مع غيرها من اللحظات كي تشكل تصاعداً في الوعي الذي يغدو مطابقاً لمجموع الوضع المتكشّف. لقد كان روم تلميذاً لبودوفكين أكثر بكثير مما كان يعتقد (فهو من جيل لم يعد الشكل الكبير بالنسبة إليه، على الأغلب إلا من مخلفات الستالينية، ومطالبها القسرية). إن فيلم «تسعة أيام من عام» لروم قد صوّر أياماً متميزة فعلاً، بحيث *أن كل يوم منها له دلالاته*، وحيث *تشكّل مجموع الأيام تقدماً* في الزمن. إضافة إلى ذلك، فإن ماأراده روم في فيلم «الفاشيّة العاديّة La Fascis-me Ordinaîre» هو مونتاج للوثائق قادر على أن يتجنب تاريخ الفاشية أو إعادة تركيب أحداثها الكبرى: فقد كان على روم أن يُظهر الفاشية كوضع يتكشف انطلاقاً من سلوكات عادية، من أحداث يومية، مواقف شعبية، أو حركات زعيم مذعورة. في محتواها السيكولوجي، كلحظات في وعي مستلب.

لقد رأينا كيف جرى تحديد السينمائيين السوفييت عبر تصورهم الديالكتيكي للمونتاج. مع ذلك، فقد كان هذا تعريفاً اسمياً كافياً لتمييزهم عن التيارات الأخرى العظيمة في السينما. ولكنه لم يمنع من قيام اختلافات عميقة فيما بينهم، وحتى من قيام تعارضات أيضاً، طالما أن كل واحد منهم قد اهتم بجانب أو «بقانون» خاص من قوانين الديالكتيك. لم يكن الديالكتيك بالنسبة إليهم ذريعة ولم يكن كذلك تفكيراً نظرياً: لقد كان منذ البداية تصوّراً لصور، ولمونتاجها. ماكان ذو أهمية لدى بودوفكين هو قانون تحوّل الكم إلى كيف، سيرورة التراكمات الكمية. والطفرة النوعية. لقد أبرزت أفلامه كلها، اللحظات والطفرات المنفصلة في الوعي.

باعتبارها تفترض تطوراً متواصلاً خطّياً Linéaire، متعاقباً داخل الزمن. ذلكم هو شكل صغير AS´A بدلالاته، واتجاهاته، بنية مخترَقة بالديالكتيك: الخط المنكسر يكفّ عن كونه طارئاً وغير متوقع، ويغدو «الخط» السياسي والثوري. من الواضح أن دوفجنكو Dosyenko يتبيّن جانباً آخر للديالكتيك، هو قانون الكل، المجموع والأجزاء: كيف يكون الكل ماثلاً في الأجزاء ولكن لابد له من الانتقال من كونه في ذاته en-soi إلى كونه لذاته Pour- soi من المحتمل والمضمر إلى الحالي أو الراهن. من القديم إلى الجديد، من الأسطورة إلى التاريخ، من الحلم إلى الواقع، من الطبيعة إلى الانسان. إنه أغنية الأرض التي تدخل في سائر أغنيات الإنسان، وحتى في الأعمق أسى فيها وتعيد تأليف نفسها في الغناء الثوري العظيم. مع دوفجنكو نكون أمام الشكل الكبير الذي يستمد من الديالكتيك، الهاماً، طاقة رؤيوية وسمفونية تتجاوز حدودالعضوي.

فيما يخص ايزنشتاين، إذا ما اعتبر نفسه معلم الجميع فذلك لأنه ركز كل اهتمامه على القانون الثالث من قوانين الديالكتيك، والذي بمقتضاه فإن ماهو أشد عمقاً يتمثل في التناقض المطّرد والمتجاوَز (كيف يصبح واحد اثنين من أجل خلق وحدة جديدة) لم يكن السينمائيون الآخرون تلاميذاً له بالتأكيد، ولكن ايزنشتاين يعتقد، وله الحق في ذلك، بأنه ابتدع شكلاً متحولاً قادراً على الانتقال من SA´S إلى AS´A. إنه «يرى الكبير» في الواقع، كما تذكر المحاورة بينه وبين روم، ولكنه بانطلاقه من التصور العضوي الكبير، من لولبه أو من تنفّسه، فقد أخضعها كلها إلى معالجة ترجع الحركة اللولبية إلى سبب أو إلى قانون «النمو أو التكاثر» (المقطع الذهبي Section d, or)، وهو سيحدد إذن في داخل التصور العضوي مقداراً من نقاط الوقف أو الانقطاع أشبه بتوقفات التنفس. وهكذا فإن نقاط الوقف هذه تشير إلى أزمات أو إلى لحظات مفضّلة، والتي ستدخل من جهتها، في علاقة، بعضها مع البعض الآخر وفقاً لأشعة موجهة: على هذا النحو سيكون المشجي (المثير للشعور Pathétique) الذي سيكفل «التطور» محدثاً طفرات نوعية بين لحظتين مدفوعتين إلى الذروة. هذا الارتباط بين المشجي والعضوي، وفقاً لايزنشتاين يبدو تحديداً كما لو أن الشكل الصغير يتطعم في داخله بالشكل الكبير. إن قانون الشكل الصغير (القفزات النوعية) لايكف عن التوحّد مع الشكل الكبير (الكل يُعاد إلى

سبب) سيتم الانتقال حينذاك من دلالات الجوامع - المبارزات إلى دلالات التركيب - الأشعة الموجّهة. في فيلم «المدرعة بوتيمكين» فإن المشهد الطبيعي - طيف السفينة الغارقة في الضباب هي دلالة جمع Synsigne، غير أن نظارة القبطان التي تتأرجح هي دلالة تركيب Un indice.

إن الشكل المتحول لدى ايزنشتاين يتطلب غالباً مداراً دائرياً أكثر تعقيداً. فالتحول سيكون لامباشراً، وبالأخص فعالاً. والمقصود هنا مسألة «مونتاج التجاذب Montage d, attraction» المعقّدة. لقد حللنا هذا المونتاج سابقاً، وحددناه من خلال إدراج صور خاصة، سواء أكانت صوراً مسرحية أم صوراً تشكيلية، والتي تبدو أنها تقطع مجرى الفعل. ففي الجزء الثاني من فيلم «ايفان الرهيب»، ولمرتين اثنتين يستبُدل الوضع بصورة تمثيلية تحل محل الفعل. أو تجسيد الفعل القادم: مرة يكون النبلاء الروس هم الذين يباركون رفاقهم مقطوعي الرؤوس، ومرة أخرى فإن ايفان هو الذي يعطي لضحيته المقبلة مشهداً جهنمياً لمهرج أو للاعب سيرك خلافاً لذلك فإن فعلاً مايمكنه أن يتمدد في صور نحتيّة Sculpturales أو تشكيلية تبعدنا عن الوضع الراهن: كما نرى في الأسود الحجرية في المدرعة بوتمكين، والمجموعات النحتيّة (الشبيهة بالتماثيل) في فيلم «اوكتوبر» على الأخص (على سبيل المثال فإن دعوة أعداء الثورة إلى الدين تتمدد في سلسلة من التيمات الأفريقية، من الآلهة الهندوسية والبوذية الصينية»، في فيلم «الخط العام La Ligne générale» يتخذ هذا الجانب الثاني أهمية كبيرة: الفعل كان متوقفاً. هل ستعمل فرازة القشدة؟ تسقط قطرة، ومن ثم دفقة من الحليب، ولكن هذه الدفقة ستتمدد في صور انبجاسات لماء أو لنار استبداليّتين (نبع حليب، انفجار حليب). لقد أخضع التحليل النفسي هذه الصور الشهيرة للفرازة لمعاملة صبيانية، بحيث أصبح من الصعوبة بمكان أن نعثر على جمالها البسيط. إن التفسيرات التقنيّة التي قدّمها ايزنشتاين بالذات لهي أفضل دليل على فهم هذه الصور. ففي رأيه أن المقصود هنا هو الإشجاء (إثارة الحزن والشفقة) الذي يثيره شيء ما قليل الأهمية، أو يومي مألوف: لم يعد الوضع هنا كما في المدرعة بوتمكين الذي كان مُشجياً من تلقاء ذاته. ينبغي إذن أن لاتعود القفزة النوعية ماديّة فحسب، متعلقة بالمضمون، بل أن تصبح شكلية (Formel) وأن تنتقل من صورة إلى طراز مختلف جداً لصورة أخرى، لن يكون لها سوى علاقة انعكاسية Reflexif لامباشرة مع الصورة الأولى. يضيف ايزنشتاين، أنه من أجل تحقيق هذا

الطراز الآخر للصورة، كان على المؤلف أن يختار بين تصور تمثيلي وبين تصور تشكيلي: غير أن تصوراً تمثيلياً، على غرار فلاحين يرقصون فوق قمة مونت شوف Mont Chauve سيكون مضحكاً. ومع ذلك، فهو قد استعمل الطريقة التمثيلية في مشهد سابق من الفيلم نفسه. وكان عليه إذن الآن أن يستعمل تصوراً تشكيلياً قوياً بما فيه الكفاية كي يعود، عبر دورة، إلى الفعل. هكذا كان دور الماء ودور النار في فيلم «الخط العام».

لنسترجع الحالتين السابقتين: من جهة، فإن الوضع الواقعي داخل التصور التمثيلي لايتمخض فوراً عن فعل يوازي هذا الوضع، ولكنه يتبدى في فعلٍ توهمي (تخيلي) سيجسد مقدماً مشروع فعلٍ أو فعلاً واقعياً قادماً فبدلاً من S→A فإن لدينا S→A´ (فعل تخيلي تمثيلي) إن A´ تقوم حينئذ مقام دلالة تمثيل indice للفعل الواقعي الذي يكون وشيكاً (الجريمة). من جهة ثانية، فإن الفعل في التصور التشكيلي لايكشف فوراً عن الوضع الذي يحيط به، ولكنه يتطور هو بالذات ضمن أوضاع مفخَّمة تشمل الوضع المعني. فبدلاً من A→S لدينا هنا A→S´ (تصوير تشكيلي). إن S´ تقوم مقام دلالة الجمع Synsigne أو مقام الجامع للوضع الواقعي S الذي لن يتكشّف إلا من خلال وسيط (أفراح القرية). في حالة أولى يُحيل الوضع إلى صورة أخرى غير صورة الفعل الذي سيُحدثه. وفي الحالة الأخرى، يحيل الفعل إلى صورة أخرى غير صورة الوضع الذي يشير إليه الفعل. لقد ظهر لنا إذن، في الحالة الأولى أن الشكل الصغير يبدو وكأنه قد حُقن داخل الشكل الكبير عبر وساطة التصور التمثيلي، وفي الحالة الثانية فإن الشكل الكبير يبدو وكأنه قد حُقن داخل الشكل الصغير عبر توسط التصور النحتي أو البلاستيكي. على كل حال لم يعد ثمة علاقة مباشرة بين وضع وفعل. بين فعل ووضع: فما بين الصورتين، أو مابين عنصري الصورة، ثمة ثالث Tiers يتدخل ويؤكد الحوار بين الأشكال. سيقال بأن الثنائية Dualité الأساسية التي تسم الصورة- الفعل تنزع إلى أن تتخطى ذاتها باتجاه سلطة أعلى أشبه «بثلاثية Tierceité» قادرة على تحويل الصور وعناصرها. لنأخذ مثالاً من كانت Kant: إن الدولة المستبدة تظهر مباشرة من خلال بعض أفعالها كتنظيم استعبادي وآلي لعمل البشر، غير أن «الطاحونة اليدوية» ستكون الصورة غير المباشرة التي تنعكس فيها هذه الدولة. إن أسلوب ايزنشتاين يسير تماماً على المنوال نفسه في

فيلم «الاضراب» فالدولة القيصرية ظهرت مباشرة عبر اطلاق النار على المتظاهرين، غير أن «المسلخ Abattoir» هو الصورة اللامباشرة التي هي في آن معا، تعكس تلك الدولة، وتصور ذلك الفعل. إن التجاذبات Attractions لدى ايزنشتاين سواء أكانت تمثيلية أو تشكيلية لاتؤكد فقط تحوّل شكل فعل في داخل الفعل الآخر إنها تدفع الأوضاع والأفعال إلى حد أقصى، وترفعها إلى ثالث Tiers يتجاوز ثنائيتها الأصلية (الجوهرية) إن السلطات التي كانت تشرف على السينما السوفييتية لم تتمتع بالحساسية التي تجعلها تنفذ إلى هذه الصور اللامباشرة أو أن تتفهمها، وقد رأت فيها نهجاً تحريفياً خطيراً. وقد جرى الأمر على هذا النحو في فيلم «لتعش المكسيك Que vive Mexico»، إذ سيتمكن إيزنشتاين في هذا الفيلم من الوصول إلى تطوير حر للتصورات التمثيلية والتشكيلية التي تعكس فكرة الحياة والموت في المكسيك جامعاً بين المشاهد، والملصقات الجدارية، والمنحوتات والدراما، والأهرامات والآلهة (الصلّب، سباق الثيران، الثيران المصروعة في نهاية السباق، رقصة الموت العظيمة).

إن دلالات التحويل Les Figures هي هذه الصور الجاذبة Attractive التي تدور عبر الصورة- الفعل. إن فونتانييه Fontanier في الواقع، حين قام بتصنيفه الكبير «لأشكال الخطاب Figures du discours» في بداية القرن التاسع عشر، فإن ماسمّاه هذه التسمية ينطبق على أربعة أشكال: في الحالة الأولى، كلمات مجازية بحصر المعنى. كلمة مأخوذة بمعنى مجازي تحل محل كلمة أخرى، (مجازات Mét-aphores، كنايات Métonymies، مجازات مرسلة Synecdoques) في الحالة الثانية: مجازات غير مُفصحة، وهي مجموعة من الكلمات، جملة لها معنى مجازي (استعارة Allegorie، تشخيص Personnification الخ.) في الحالة الثالثة: استبدال أو استعاضة Substitution ولكن في داخل المعاني الحرفيّة للكلمات بحيث تخضع الكلمات لتبادلات وتحوّلات (القلب أو العكس هو أحد هذه الحالات) والحالة الأخيرة تشتمل على صور أو رموز Figure فكرية لاتدخل عبر أي تعديل في الكلمات (تداول Déliberation، تنازل Concession، دعم أو إسناد Sentantation، تشخيص الجماد ومخاطبة الحيوان Prosopopée الخ). عند هذا المستوى من تحليلنا لن نطرح أية مشكلة عامة فيما يخص العلاقة بين السينما واللغة،

بين الصور والكلمات. نحن نلاحظ فقط أن الصور السينمائية تحمل مجازات خاصة بها، تتفق بوسائلها الخاصة، مع نماذج فونتانييه الأربعة في اللغة. إن الصور النحتيّة أو التشكيلية لدى ايزنشتاين هي صور ترمز إلى صور أخرى، ولكن الصور التمثيلية تعمل عبر مسلسلة. وسلسلة الصور هي التي يكون لها الدور المجازي. لقد تعرّفنا على الحالتين السابقتين، أما الحالات الأخرى فإنها من طبيعة مختلفة إن الأشكال الرمزية الحرفيّة Litterales التي تعمل مثلاً من خلال القلب أو العكس، تلقى رواجاً في السينما، ولاسيما في اللباس التنكري الهزلي (التنكر بلباس النساء). غير أنه لدى هاوكس- وهذا مارأيناه سابقاً، فإن آلية القلب أو العكس تبلغ حالة الرمز المستقل والمعمَّم. بالنسبة إلى الرموز الفكرية التي ظهرت في أفلام شابلن الناطقة، فنحن سنؤجل الحديث عن طبيعتها ووظيفتها إلى وقت آخر، وفي فصل آخر من الكتاب، لأنها لم تعد تكتفي بالعمل في حدود الصورة- الفعل بل إنها تتطور داخل نموذج صورة جديدة، حيث أن الصور الرمزية السابقة لم يكن لها دور سوى الإعلان عنها.

-٢-

إن «الصغير» «والكبير» باعتبارهما أفكاراً idées يشيران في آن معاً، إلى شكلين، وإلى تصورين متميزين، غير أنهما قادران أيضاً على الدخول، أحدهما في الآخر، كما أن لهما معنى ثالثاً، وهما يعبران عن رؤى تستحق بوجه خاص اسم أفكار. وعلى الرغم من أن هذا ينطبق على كافة المؤلفين الذين ندرسهم هنا، فإننا نودّ التأمل في سينما الفعل لدى هيرزوغ HERZOG، كحالة مثلى في هذا الصدد. ذلك لأن عمله هذا يتوزع وفق موضوعين ملحّين، هما أشبه بفكرتين رئيسيتين بصريتين أو موسيقيتين. في الموضوع الأول، ثمة رجل خارق القوة، يخالط وسطاً هو بالذات خارق أو استثنائي، وهو يتصور القيام بفعل كبير بحجم الوسط. ذلكم هو الشكل أو الصيغة SA´S ولكنه خاص جداً: في الواقع فإن الفعل ليس مجازفة يقوم بها الوضع، إنه مشروع جنوني، نبت في رأس شخص مُلهم. ويبدا أنه المشروع الوحيد القادر على أن يكون مكافئاً للوسط بأجمعه. أو أنه بالأحرى الفعل وقد انشطر أو أصبح مزدوجاً: هناك الفعل السامي أو الجليل في الماوراء، ولكنه يولّد هو ذاته فعلاً آخر فعلاً بطولياً يتجابه، من جهته، مع الوسط، نافذاً إلى

المستغلق العصيّ على الاختراق، مجتازاً ما لا يمكن اجتيازه. هناك إذن، في آن معاً، بُعد هلوسي (توهمي) يسمو فيه العقل الفعّال L, esprit agissant إلى اللامتناهي (المطلق) داخل الطبيعة وبعد تنويمي (تخديري، منوِّم Hypnotique) يواجه العقل فيه الحدود التي وضعتها له الطبيعة. والبعدان متباينان، وبينهما علاقة رمزية Rap-port Figural في فيلم «Aguire آغير»، فإن الفعل البطولي، انحدار المنحدرات أو الشلالات La descente des rapides تابع للفعل السامي، وهو وحده المكافئ لوسط الغابة العذراء المترامية الأطراف: عزم آغير على أن يكون الخائن الوحيد، وأن يخون الجميع في آن معاً الله، والملك، والناس، كي يشيد عرقاً صافياً، من خلال الزواج بمحرّم أي الاقتران بابنته، حيث سيغدو التاريخ «أوبرا» الطبيعة، وفي فيلم «Fitzcarraldo فيتزكارآلدو» فإن ذلك سيكون أكثر مباشرة حيث البطولي «اجتياز الجبل عبر قارب ثقيل» هو الوسيلة إلى الجليل: وحيث الغابة العذراء بأكملها تغدو الهيكل المقدس التي تُعزف فيها اوبرا فيردي Verdi ويصدح فيها صوت كاريسو Ca-ruso وفي فيلم «قلب من زجاج» أخيراً فإن مشهد منطقة بافيير Baviére (في ألمانيا» يكّن في داخله الأثر التنويمي Hypnotique للياقوت الأحمر الزجاجي ولكنه (أي المشهد) يتجاوز ذاته أيضاً في المشاهد الهلوسية (التوهميّة) التي تدعو إلى البحث عن دوامة (لجّة) الكون الكبرى. هكذا يتحقق «الكبير» باعتباره فكرة محضة في الطبيعة المزدوجة للمشاهد وللأفعال.

ولكن وفقاً للموضوعة الأخرى، أو المنحى الآخر الذي اتخذته أعمال هيرزوغ. فإن «الصغير» هو الذي يغدو الفكرة، وهو يتحقق أولاً من خلال الأقزام الذين «هم أيضاً بدؤوا صغاراً» ثم يتمدد في الرجال الذين، هم أيضاً لا يتوقفون عن أن يكونوا أقزاماً. إنهم لم يعودوا «أبطال العبث واللاجدوى»، بل كائنات معطلة متآكلة لا تصلح لشيء. لم يعودوا ملهمين أو أصحاب رؤى بل معتوهين حمقى. أما المشاهد الطبيعية. سواء رقّت وصغرت أم تسطحّت فقد غدت كئيبة متجهمة، ومالت إلى التلاشي والاضمحلال. والكائنات التي تغشاها لم تعد تمتلك أية رؤى، ولكنها تبدو مختزلة إلى حساسية أولية أشبه بالصم البكم في فيلم «بلد الصمت والظلام»، وهي تسير بمستوى الأرض، وفقاً لخط لا محدّد لا يوفر لهم فرصة للراحة أو بقية من رؤية إلا ما بين معاناتين، على إيقاع خطواتهم أو أقدامهم المسخ. تلك هي

مشية «Kaspar Hauser» داخل حديقة البروفيسور، وذلك هو «La ballade de Bruno» مع قزمه وموسه، وطريق فراره من ألمانيا إلى أمريكا رثّة. وذلك هو «Nosferatu نوسفيراتو» (في الفيلم الذي يحمل الاسم نفسه) معاملاً بطريقة مناقضة، غارقاً في حالة من النكوص إلى الرحم، جنين مختزل إلى جسد هش. وإلى اللمس والمص. والذي لايتوالد في الكون إلا في شكل خلَفه (الذي يخلفه) نقطة صغيرة هاربة إلى الأفق من أرض منبسطة. وهذا هو «Wezeck» مرتدّ دوماً إلى ولعه الخاص، وحيث الأرض، والقمر الأحمر والمستنقع الأسود لم تعد سوى متواليات لدلالات تمثيل indices متقطعة بدلاً من دلالات جمع Synsignes متفخّمة ذلكم هو إذن الشكل الصغير، غير أنه، بدوره، مختزَل إلى جانبه الأكثر صغراً. لأنه في الحالتين: التسامي للشكل الكبير، والإلغاء للشكل الصغير، فإن هيرزوغ كان ميتافيزيقياً. إنه الأكثر ميتافيزيقية بين المؤلفين السينمائيين (إذا ماعتنقت التعبيرية الألمانية الميتافيزيق فقد كان ذلك في حدود مشكلة الخير والشر التي لم تكن تعني هيرزوغ). حين يطرح برونو Bruno سؤاله: أين تمضي الأشياء التي لم تعد صالحة للاستعمال؟ يمكننا الإجابة بأنها تذهب إلى سلة المهملات غير أن هذه الإجابة ستكون غير كافية لأن السؤال ميتافيزيقي. لقد طرح برغسون السؤال ذاته، وأجاب عنه ميتافيزيقياً: مايكفّ عن أن يكون نافعاً يشرع في الوجود، بكل بساطة. وحين يلاحظ هيرزوغ: «ذلك الذي يسير، هو من دون دفاع» يمكن القول أيضاً بأن السائر هو في الواقع، مجرّد من كل قواه قياساً إلى السيارات أو الطائرات. ولكن هنا أيضاً، فإن الملاحظة ميتافيزيقية. «إطلاقاً من دون دفاع» ذلك هو التعريف الذي أعطاه برونو عن نفسه. فالسائر يكون من دون دفاع (حماية) لأنه هو الذي يبدأ في الوجود، ولايتخلص من كونه صغيراً. إنها مشية كاسبارمشية الذي لايُذكر اسمه. وهاهو ذا الصغير يدخل مع الكبير في علاقة بحيث تتصل الفكرتان، وتشكلان صوراً رمزية فيما هما تتبادلان. إن المقصد السامي للملهم (صاحب الرؤيا) أخفق داخل الشكل الكبير، وحقيقته كلها آلت إلى العجز: لقد انتهى آغير وحيداً فوق طوافة دبقة مع مشروعه من أجل عرق وحيد، واتجه فيزكارالدو في المشهد الأخير إلى أن يصبح مغنياً في فرقة متواضعة، أمام جمهور قليل جداً وخنزير أسود، وفي حريق معمل الزجاج فقد كانت نهاية المعمل التقاط العمال للقطع المهشمة. ولكن

على العكس من ذلك، فإن العاجزين أو الضعفاء فيما هم يسيرون، داخل الشكل الصغير، يقيمون علاقات لمسيّة مع العالم الذي يملؤونه حتى الجمام، ويوحون إليه الصورة بالذات. مثلهم مثل الطفل الأصم الأبكم حين يلمس شجرة، صباراً، أو مثلما يلمس ويزيك الخشب الذي يقطعه. ويحس بتصاعد قوى الأرض من خلال لمسه لهذا الخشب. هذا التحرر للقيم اللمسيّة لايكتفي بإيحاء الصورة: إنه يفتحها قليلاً، ويُدخل فيها من جديد رؤى تخيلية هلوسية، من الطيران، والصعود، والاختراق. على منوال المتزلج الأحمر في ذروة قفزته في فيلم «بلد الصمت والظلام»، أو على شاكلة الأحلام الثلاثة للقرويين في فيلم «كاسبارهوزير». هنا أيضاً، نشهد إذن الانشطار المماثل لانشطار السامي: وكل ماهو سام وجليل يجد نفسه إلى جانب «الصغير». فهذا الصغير، كما لدى أفلاطون ليس أقل، كفكرة من «الكبير» بمعنى أو بآخر فإن هيرزوغ سيبرهن على أن الأقدام الكبيرة لطائر القطرس، وأجنحته البيضاء الكبيرة هي الشيء نفسه.

-٣-

في الختام لابد لنا من تحديد الميادين الأساسية التي يُظهر فيها شكلا الفعل الصغير والكبير تمايزهما الواقعي، وسائر تحولاتهما الممكنة. في البداية هناك الميدان النفسي- البيولوجي الذي يناظر مفهوم الوسط. لأن هذا المفهوم، بمعناه الأول يعيّن المسافة الفاصلة بين جسدين، أو بالأحرى مايشغل هذه المسافة، السائل الذي ينقل، ولكن عن بعد، فعل جسد على جسد آخر (إن فعل الملامسة أو الاحتكاك ينطوي إذن على مسافة في غاية الصغر). نحن نجد أنفسنا إذن في شكل AS´A مميَّز. غير أن الوسط يعيّن بعد ذلك، المحيط المكتنف أو الجامع أي مايحيط بجسد ويؤثر فيه، مع احتمال أن يقوم الجسد بردّ الفعل على الوسط: أي الشكل SA´S. نحن ننتقل بيسر من معنى إلى الآخر، غير أن التركيبات التي نقوم بها لاتلغي الأصل المميَّز للفكرتين الأولى من سلالة ميكانيك السوائل، والأخرى من حقل البيو- انتروبولوجيا.

إن ميدان الرياضيات الذي يتطابق مع مفهوم المكان يخلق أيضاً تصورين متمايزين. أحد التصورين سيُسمى «كلياً، شاملاً» وهو الذي ينطلق من مجموع.

بُنيته معُطاة، كي يحدد مكاناً ووظيفة أحاديتين Univopues للعناصر التي تنتمي إلى هذا المجموع. إنه مكان- إحاطة، يمكن أن يخضع لبعض التبدلات، بالنسبة إلى الرموز التي تكمن فيه: إنه SA´S. والتصور الآخر هو التصور «المحلي، أو الموضعي»، وهو على العكس من الأول ينطلق من عنصر متناهي الصغر، يشكل مع مايجاوره مباشرة قطعة من مكان، غير أن هذه العناصر، أو هذه القطع المكانية ليست متصلة فيما بينها طالما لم يجر تحديد خط ارتباط عبر أشعة مماسة (AS´A). سنلاحظ بأن التصورين لايتناقضان مثلما يتناقض الكل مع الجزء، ولكن كطريقتين لتأليف العلاقة فيما بينهما. المقصود هنا مكانان متغايران من حيث طبيعتهما، وليس لهما الحد نفسه. فحدّ الأول سيكون المكان الفارغ، ولكن حد الثاني سيكون المكان المفكَّك الذي يمكن لأجزائه أن تتصل فيما بينها بطرق لاحصر لها، بقدر مايتواجد من شروط يجري الانتقال في ظلها من مكان إلى الآخر. والحدان كلاهما يجتمعان ضمن مفهوم المكان اللامحدد (مكان لاعلى التعيين). ولكنهما مكانان متباينان جداً، في الأصل وفي التصور. وإذا ماكان للوبستيرن تصور هندسي، فإن الجانبين كليهما اللذين حللناهما يناظران هذين الشكلين المكانيين.

سنتأمل، في المقام الثالث الميدان الجمالي الذي يناظر المفهوم المشهدي. إن الرسم الصيني والياباني يستحضران مبدأين أساسيين: من جهة، الفراغ البدائي (الأساسي)، والنسمة الحيوية Le souffle Vital التي تُخصب (تُلقح) كافة الأشياء في شيء واحد، تجمعها في كل، وتحولّها وفقاً لحركة دائرية كبرى، أو لحركة لولبية عضوية. ومن جهة أخرى الفراغ المتوسط، والهيكل، والتمفصل، المفصل، بتموج أو بخط منكسر، ينطلق من كائن إلى آخر، متناولاً إياهما في ذروة حضورهما، وفقاً لخط كوني Une ligne d, univers، في حالة أولى، فإن الجمع أو الاقتران هو المهمّ، انبساط القلب وانقباضه. في الحالة الثانية فإن الانفصال إلى وقائع مستقلة وقاطعة هو المهمّ. في حالة أولى يكون حضور الأشياء في «ظهورها»، ولكن في الحالة الأخرى، فإن حضور الأشياء هو في «غيابها»، على غرار برج تضيع قمته في السماء وقاعدته غير مرئية. أو على شاكلة تنين مختبئ خلف الغيوم. مما لاشك فيه أن المبدأين متلازمان وأن الأول هو المهيمن: «من المناسب أن تكون الخطوط متقطعة من دون أن تكون النسمة الحيوية كذلك. وأن تكون الأشكال منفصلة من غير أن

تكون الروح L, esprit كذلك». «كل مهارة التنفيذ (في الرسم الصيني) هي في التأشيرات المجزأة وفي الانقطاعات، بالرغم من أن الهدف هو الحصول على نتيجة تامة. . . » كيف يمكن رسم سمكة زنجور من دون اكتشاف خط الكون المنكسر الذي يصلها بالحجر الذي تلامسه في قاع الماء، وبأعشاب الضفة التي تختفي بينها؟ ولكن كيف نرسم هذه السمكة من دون أن نبثّ فيها النسمة الكونية التي ليست السمكة سوى جزء منها، بصمة من بصماتها؟ بقي أن نقول: أنه في ظل هذين المبدأين لاتتخذ الأشياء الدلالة نفسها، ولاتتخذ الأمكنة الشكل نفسه.

كان ايزنشتاين مفتوناً برسم المناظر الصيني والياباني. لأنه كان يرى في هذا الرسم تجسيداً مسبقاً للسينما. ولكن في السينما اليابانية. فإن كلاً من المؤلفين الكبيرين الأكثر قرباً منا، فضّل واحداً من مكاني الفعل. فأعمال كوروساوا مفعمة بنسمة تخترق المبارزات Duels والمعارك. هذه النسمة ممثّلة بخط وحيد، هو في آن معاً، كدلالة جمع للعمل، وكإمضاء لاسم كيروساوا الشخصي: لنتخيل خطاً سميكاً عمودياً Verticale ينطلق من أعلى إلى أسفل الشاشة، ويجد نفسه مشطوباً بخطين أفقيين أكثر دقة، من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين. ففي فيلم «Kagemusha كاجيموشا» نشاهد الهبوط الجميل للساعي متمايلاً باستمرار ذات اليمين وذات الشمال. إن كيروساوا هو من أعظم السينمائيين الذين صوروا المطر: في فيلم «الساموراي السبعة» يتساقط المطر بكثافة، فيما عصابة الأشقياء تقع في الشرك، تروح وتغدو من أقصى القرية إلى أقصاها عدواً على خيولها. إن زاوية التصوير تؤلف غالباً صورة مسطحة تُبرز الحركات الجانبية المتواصلة. وسواء أكان هذا المكان- النسمة متوسعاً أم متقلصاً فإنه يصبح مفهوماً على نحو أفضل فيما لو استند إلى توبولوجيا يابانية: هنا لايجري البدء بفرد كي نشير إلى الرقم، إلى الشارع، إلى الحي، إلى المدينة، يجري الانطلاق على العكس، من النطاق المحيط، من المدينة، ويتمّ تعيين الكتلة الكبرى، ومن ثم الحي، وأخيراً المجال المحدّد حيث البحث عن المجهول. لايتم الانطلاق من المجهول إلى المعطيات القادرة على تحديده، بل من كافة المعطيات. ومنها يتم النزول لتعيين الحدود التي يمكث المجهول في داخلها. وهذا كما يبدو، يمثل صيغة SA خالصة جداً: ينبغي معرفة سائر المعطيات قبل الفعل ومن أجل الفعل. يقول كيروساوا بأن الأشد صعوبة بالنسبة إليه

هو «ماقبل أن تبدأ الشخصية بالفعل : من أجل التوصل إلى ذلك . يلزمني التفكير عدة أشهر» ولكن ليس ذلك صعباً لأن الأمر يتعلق بالشخصية ذاتها : فما كان يلزمه بدايةً هو كافة المعطيات . لهذا فإن أفلام كيروساوا تنقسم غالباً إلى قسمين متمايزين جيداً . الجزء الأول من الفيلم يشتمل على عرض مطول، والآخر يبدأ فيه الفعل بحدّة، بعنف . كما في فيلم («كلب مسعور» وفيلم «مابين السماء والجحيم») . لهذا أيضاً فإن المكان لدى كوروساوا يمكن أن يكون مكاناً تمثيلياً متقلصاً، حيث تكون كافة المعطيات بالنسبة إلى البطل متاحة أمام أنظاره، ولايحولّ عينيه عنها حين يقوم بالفعل، كما في فيلم «الحارس الشخصي» . ولهذا أخيراً فإن المكان بالنسبة إلى كيروساوا يتوسّع، ويشكل دائرة كبيرة تضم عالم الأغنياء وعالم الفقراء، تجمع الأعلى والأسفل، والسماء والجحيم، ينبغي استكشاف أرضيات في الوقت الذي يجب عرض ذرى بغية رسم هذه الدائرة للشكل الكبير، والتي يقطعها جانبياً قطرٌ حيث يمكث البطل ويعاني آلامه («مابين السماء والجحيم») .

ولكن إن لم يكن لكيروساوا فضل آخر، فقد كان مؤلفاً سينمائياً بارزاً قام بتطوير الشكل الكبير . وأتاح لنا أن نفهمه وفقاً لمعايير غربية أصبحت كلاسيكية . إن استكشافه للقيعان أو الأرضيات يلائم جيداً فيلم الجريمة أو الفيلم الذي يصور البؤس . ودائرته الكبرى التي تضم عالم الفقراء وعالم الأغنياء تُحيل إلى التصور الأنسي Humaniste الليبرالي، الذي عرف غريفيث كيف يفرضه من خلال أفلامه، كمعطى كوني وكقاعدة أساس للمونتاج، في آن معاً (في الواقع، فإن هذه الرؤية الغريفيتية موجودة لدى كيروساوا : هناك أغنياء وفقراء . سيكون عليهم أن يتفاهموا، وأن يتفقوا فيما بينهم . . .) . باختصار، فإن ضرورة وجود عرض قبل الشروع بالفعل، سيتجاوب كلياً مع الصيغة SA : من الوضع Situation إلى الفعل Action . مع ذلك، وفي نطاق هذا الشكل الكبير فإن جوانب عديدة فيه لدى كيروساوا تشي بأصالته العميقة، بحيث يمكننا بالتأكيد ربطها بالتقاليد اليابانية، ولكنها مدينة أيضاً للعبقرية الخاصة لكيروساوا . في المقام الأول، فإن المعطيات التي ينبغي جعلها العرض الوافي ليست ببساطة معطيات الوضع . إنها «المعطيات الخاصة بمسألة كامنة في قلب الوضع . مغلّفة بالوضع، والتي ينبغي للبطل أن يُبرزها، كي يتمكن من الفعل، كي يتمكن من الاستجابة للوضع . و«الاستجابة» إذن ليست فقط هي

استجابة الفعل للوضع، ولكنها أشد عمقاً، إنها الإجابة على المسألة أو على المشكلة التي لم يكن الوضع كافياً لكشفها، إن كانت هناك صلة قربى بين كيروساوا ودوستيوفسكي فإنها ترتكز على هذه النقطة المحددة: لدى دوستيوفسكي فإن الحاحية وضع مهما كانت شديدة الوطأة تكون ثانوية ومهملة من قبل البطل الذي يريد أولاً أن يبحث عن المسألة الأشد استعجالية والحاحية أيضاً. هذا ماكان يحبه كيروساوا في الأدب الروسي، إنها صلة الوصل التي أقامها بين روسيا واليابان. ينبغي أن نستخرج من الوضع المسألة التي يشتمل عليها، وأن نكتشف معطيات المسألة الغامضة، والتي هي وحدها (أي المعطيات) تسمح لنا بالإجابة على المسألة، ومن دونها فإن الفعل ذاته لن يكون إجابة على المسألة. إن كيروساوا إذن ميتافيزيقي على طريقته، وقد ابتكر توسيعاً للشكل الكبير: إنه يتجاوز الوضع نحو مسألة في داخله، ويرفع المعطيات إلى مستوى معطيات المسألة، وليس إلى مقام معطيات الوضع. حينذاك لن يكون مهماً أن تظهر المسألة لنا أحياناً مخيبة للأمل، برجوازية، متولدة عن أنسية جوفاء. مايكتسب أهمية هو هذا الشكل الذي يُبرز مسألة من المسائل لاعلى التعيين، شدتها أكثر من محتواها، معطياتها أكثر من موضوعها والتي (أي المعطيات) تجعل منها، على أي حال، مسألة العنقاء أو مسألة الساحرة.

إن ذاك الذي لايستوعب المسألة ويتفهمها، ذاك الذي يستعجل الفعل، لأنه يعتقد بأنه قد أمسك بمعطيات الوضع. ويكتفي بذلك، سيهلك لامحالة في ميتة بائسة: ففي فيلم «قصر العنكبوت» يتحول المكان- النسمة L'espace- souffle إلى شبكة عنكبوتية توقع ماكبث في شراكها، مادام لم يفهم المسألة التي تقف الساحرة وحدها على سرها. في حالة ثانية: تعتقد شخصية من الشخصيات أنها خليقة بالقبض على معطيات وضع، وأنها كذلك ستستخلص من هذه المعطيات كافة النتائج. ولكن هذه الشخصية تلاحظ بأن ثمة مسألة محتجبة، تدركها بنحو مفاجىء، وتدفعها إلى تغيير قرارها. على هذا النحو فإن المعاون في فيلم «باربيروس» يدرك علمياً وضع المرضى. ومعطيات حالة الجنون، فيهيىء نفسه لمغادرة معلمه (رئيسه) الذي تبدو تصرفاته للمعاون تسلّطية، بالية عفا عليها الزمن وضحلة علمياً. ولكنه التقى إحدى المجنونات، والتقط من شكواها ماكان متبدياً وماثلاً لدى كافة المجنونات الأخريات. أي الصدى لمسألة مخبّلة، عصية على السبر. والتي طغت

إلى أقصى حد على سائر الوضع الموضوعي أو القابل للموضوعية. وفهم بغتة بأن المعلم «كان قد وعى» المسألة وأن تحرياته قد كشفت عنها وسبرت عمقها: هكذا سيقرر البقاء مع باريروس. (في كل الأحوال، ليس ثمة مهرب ممكن من فضاء كيروساوا). إن ماتبدى لنا ماهنا، على نحو خاص، هو أن المعطيات الخاصة بمسألة تنطوي. في حذ ذاتها، على الأحلام، والكوابيس، والأفكار، والرؤى، والغرائز، وأفعال الذوات المعنية بها. بينما تحتفظ معطيات الوضع فقط بالأسباب والنتائج، والتي لايمكن الصراع ضدها إلا بإلغاء تلك الفسحة التي تحمل، في آن معاً، المسألة وجوابها. في الحقيقة، لن يكون هناك من جواب إن لم تجد المسألة العناية والاهتمام، حتى في صورها المرعبة، والخرقاء والصبيانية التي تتبدى فيها. من هنا تنبع السخرية لدى كيروساوا، كما أن الرؤى الهلوسية ليست ببساطة صوراً ذاتية، ولكنها بالأحرى صور للفكر الذي يكتشف المعطيات الخاصة بمسألة مفارقة، باعتبارها معطيات تنتمي إلى العالم، إلى أعمق أعماق العالم، كما في فيلم «الأحمق L' idiot» إن التنفس، في أفلام كيروساوا لايشتمل على التناوبات ين مشاهد ملحمية، ومشاهد شخصية حميمة، بين اشتداد وتراخٍ، بين لقطة مصاحبة -Trav elling، ولقطة قريبة، بين لقطات متسلسلة (لقطات مراحل Séquences) واقعية ولقطات مراحل غير واقعية، ولكنها تشتمل كذلك على الطريقة التي يتم الارتقاء فيها من وضع واقعي إلى معطيات لاواقعية بالضرورة، لمسألة يهجس بها الوضع.

الحالة الثالثة: ينبغي بداهة أن تتشرّب الشخصية سائر المعطيات. ولكن مادام هذا التشرب- تنفّس يرتدّ إلى مسألة، أكثر مما إلى وضع، فإنه يختلف بعمق عن التشرب في مدرسة الدراما النيويوركية L' Actors Studio. فبدلاً من التشرب بوضع من أجل خلق إجابة ليست سوى فعلٍ انفجاري Explosive، ينبغي التشرب بمسألة من أجل خلق فعل يكون حقاً جواباً مفكراً Réponse Penséeوهكذا عرفت علامة الأثر، مذّاك، تطوراً لاسابق له. ففي فيلم «كاجيموشا» توجّب على بديل المعلم أن يتشرب كل ماكان يحيط بالمعلم. توجب عليه، هو بالذات، أن يغدو أثراً (ظلاً بصمةً) للمعلم وأن يجتاز الأوضاع المختلفة. (النساء، الولد الصغير، وعلى الأخص، الحصان). سيقال بأن الأفلام الغربية تعاملت مع الموضوع ذاته. ولكن في هذه المرة، فإن مايتوجب على البديل أن يتشربّه هو كل المعطيات الخاصة بمسألة والتي

يعرفها المعلم وحده «سريع مثل الريح، صامت مثل الغابة، مخيف مثل النار، هادئ مثل الجبل». ليس هذا وصفاً للمعلم وإنما هو اللغز الذي يمتلكه، والذي يمتلك جوابه. وبعيداً عن إمكانية تقليده، فإن ذلك يجعله كائناً فوق- بشرياً أو يضفي عليه أهمية كونية. يبدو أننا نصطدم هنا بحدّ جديد: إن هذا الذي يتشرّب كافة المعطيات لن يكون سوى بديل للمعلم، ظلّ عبودي له، للعالِم كما في فيلم «Dersou Ouza-la» فمعلم الغابة والذي ترك بصماته عليها. ينحدر، هو نفسه، إلى حالة الظل حينما ضعف بصره، ولم يعد بوسعه أن يفهم المسألة السامية التي تطرحها الغابة على الرجال. إنه سيموت بالرغم من أنه قد جرى تدبير «وضع» مريح له. وفي فيلم «الساموراي السبعة» إذا كان هؤلاء الساموراي قد استعلموا بصورة كافية عن الوضع، وإذا لم يتشربوا فقط المعطيات المادية عن القرية. بل والمعطيات النفسية عن سكانها. فذلك لأن ثمة مسألة أسمى لن يكون ممكناً لها أن تظهر إلاشيئاً فشيئاً من كافة الأوضاع. وهذه المسألة ليست هي: هل يمكن الدفاع عن القرية. ولكن: مامعنى ساموراي، اليوم، بالتحديد في هذه اللحظة من التاريخ؟ والجواب الذي سيتم التوصل إليه أخيراً: أن الساموراي قدغدوا أشباحاً أو ظلالاً لامكان لها، لاعند المعلم، ولاعند الفقراء (والفلاحون كانوا هم المنتصرون الحقيقيون).

ولكن ضمن هؤلاء الموتى، هناك شيء مايبعث على السكينة، يُنبئ عن جواب أكثر اكتمالاً. في الواقع، ثمة حالة رابعة تتيح لنا أن نُجمل المجموع. إن فيلم «Vivre العيش» هو واحد من أجمل أفلام كيروساوا، وهو يطرح السؤال: ماالعمل، إذا كان هناك رجل يعلم بأنه محكوم بأن لايعيش أكثر من بضعة أشهر؟ ولكن، هل هذا هو السؤال الصحيح؟ كل شيء مرهون بالمعطيات، هل ينبغي فهم: ماالعمل، من أجل أن نتذوق أخيراً طعم المتعة؟ والرجل، مذهولاً، أخرق، يقوم بجولة على أماكن اللهو والمتعة، بار، ستربتيز، فهل هذه معطيات حقيقة سليمة للإجابة على السؤال؟ أليست بالأحرى حالة من الهياج أو القلق تغطي السؤال وتخفيه؟ ماإن يشعر الرجل بحب جارف لفتاة شابة حتى يتعلم منها بأن مسألة (ماالعمل) ليست على الإطلاق مسألة حب متأخر. وتذكر الفتاة له مثالها الخاص (حول المسألة)، إنها تصنع مجموعة من دمى صغيرة على شكل أرانب ميكانيكية، وهي جدّ سعيدة بأن تعرف بأن هذه الدمى ستنتقل بين أيدي أطفال مجهولين، وأنها

(أي الدمى) ستتجول على هذا النحو، في كل أنحاء المدينة، ويفهم الرجل: إن معطيات المسألة: «ماالعمل» هي معطيات عمل نافع يؤديه. وهكذا، يستأنف الرجل مشروعه القديم في إنشاء حديقة عامة، ويتغلب قبل أن يموت على كل العقبات التي اعترضت طريقه. هنا أيضاً، يمكننا القول بأن كيروساوا يبلغنا رسالة إنسانية مسطحة إلى حد ما. غير أن الفيلم هو شيء آخر تماماً. إنه البحث الدؤوب عن المسألة وعن معطياتها، عبر الأوضاع المحيطة، واكتشاف الجواب، كلما تقدم البحث. والجواب الوحيد يرتكز على إعادة تزويد العالم وشحنه بمعطيات، تحريك شيء ما، قدر الامكان، ومهما كان صغيراً، بحيث أنه من خلال هذه المعطيات الجديدة، أو المتجددة تنبثق، وتتكاثر مسائل أقل قسوة وأكثر إبهاجاً، وأقرب إلى الطبيعة وإلى الحياة. ذلكم هو مافعله ديرسو اوزالا حينما رغب في ترميم الكوخ، وتزويده ببعض القوت ليتمكن المسافرون القادمون من الصمود ومن متابعة سيرهم. يمكن للمرء إذن أن يكون ظلاً، يمكن له أن يموت: ولكنه سيكون قد أعطى من جديد نسمة حيوية للمكان سيكون قد جمع المكان- النسمة، سيصبح حديقة، أو غابة، أو أرنباً ميكانيكياً، بالمعنى الذي تحدث عنه هنري ميللر، بأنه لابد أن يولد من جديد، وسيولد من جديد كحديقة.

إن المقارنة بين كيروساوا وميزوغيشي Mizoguchi هي شائعة أيضاً شيوع المقارنة بين كورني Corneille وراسين Racine. فالعالم المذكر حصراً على وجه التقريب، لدى كيروساوا يقابله العالم المؤنث لدى ميزوغيشي. إن أعمال ميزوغيشي تنتمي إلى الشكل الصغير، مثلما تنتمي أعمال كيروساوا إلى الشكل الكبير. أما توقيع ميزوغيشي لاسمه الشخصي فلم يكن خطاً وحيداً، ولكنه خط متموج، مثلما التموجات فوق سطح البحيرة في فيلم «حكايات القمر الغامض بعد المطر» حيث تموجات الماء تشغل الصورة بأشملها. إن أعمال المؤلفين هذين تنمّ عن تمايز واضح بين الشكلين، أكثر ماتنم عن التكامل الذي يحولّ أحد الشكلين إلى الآخر. ولكن، كما أن كيروساوا، من خلال تقنيته، وميتافيزيقيته. أخضع الشكل الكبير إلى توسيع لتحويله في المكان، فإن ميزوغيشي أخضع الشكل الصغير إلى إطالة (تمديد). إلى مدّيحوله بحد ذاته. وأن ينطلق ميزوغيشي من المبدأ الثاني، ليس من النسمة بل من الهيكل (البنية L' Ossature) من القطعة الصغيرة من المكان التي لابد لها أن تتصل

بقطعة المكان التالية، فمن البديهي أن ذلك عائد إلى وجهات نظر متعددة، كل شيء ينطلق من «الأساس» (من القاع). هذا يعني من قطعة المكان المحفوظة للنساء. الأكثر أساسية وانغراساً داخل المنزل بهيكلها الرقيق (أي قطعة المكان، المنزل) وستائرها وأغطيتها. في فيلم «العشاق المصلوبون Les amants CRucifiés» ثمة لعبة طويلة تدور في غرف المرأة التي تدشّن الفعل، أي هرب الزوج. من المؤكد أن في داخل المنزل منظومة كاملة من الروابط تمارس خلف حواجز عازلة، غير أنه مع الاتصال بالشارع تنشأ في البداية مشكلة الاتصال بين قطعة مكان وقطعة أخرى، وبصورة أكثر عمومية بين قطعتي مكان. ثمة العديد من الفراغات المتوسطة تتدخل، شخصية أخلتْ الكادر، أو أن الكمرة غادرت الشخصية. لقطة تحدد مجالاً محصوراً، مثل الجزء من البحيرة المرئية المغمورة بالضباب في فيلم (حكايات القمر الغامض)، أو مثل هضبة تسدّ الأفق، ومثل المشهد، من لقطة إلى أخرى، الذي يستبعد الخفوت أو الضبابية، ويؤكد التماسّ الذي يتعارض مع الاستمرار. لن نتكلم مع ذلك عن مكان مجزأ، بالرغم من أن المقصود هنا انفصال دائم. غير أن كل مشهد، كل لقطة ينبغي لهما أن يحملا شخصية أو حدثاً إلى ذروة استقلالية، ذروة حضوره المكثف والقوي. هذه القوة لابد لها أن تكون ثابتة، حتى حين يكون سقوطها=صفر، هذا السقوط الذي يخصها شخصياً، ولايخلطها مع أية قوة أخرى، حيث يكون الفراغ، أحد مركبات كل قوة مثلما يكون «الغياب» كيفية ماثلة في كل حضور. والمكان بقدر ماهو مقطّع فإن القطع المحدَّدة على هذا النحو تمثل فيه سيرورة التكوين: لايتكون المكان من خلال رؤية، وإنما من خلال السير أو التقدم. كل وحدة من وحدات السير هي المجال أو هي القطعة. خلافاً لكيروساوا الذي تدين الحركة الجانبية لديه إلى الخط الذي يلتقي، من اليمين أو من الشمال، مع حدَّي دائرة، والذي يمثل فيها القطر، فإن الحركة الجانبية لدى ميزوغيشي تنطلق تدريجياً في اتجاه محدَّد ولكنه لامتناه، يخلق المكان، بدلاً من أن يفترضه. وهذا الاتجاه المحدّد لايتضمن إطلاقاً وحدة في الاتجاه، فالاتجاه يتغير مع كل قطعة (هذا التغير في الاتجاه يصل ذروته في فيلم البطل المدنّس) ليس ذلك تبدلاً بسيطاً في المكان. إنه التناقض الخاص بمكان متعاقب باعتباره مكاناً، حيث الزمن يتأكد كلياً، ولكن على شكل وظيفة لمتغيرات ذلك المكان: كذلك ففي فيلم «حكايات القمر الغامض»

نشـاهد البطل الـذي يسـتـحمّ مع الجنيّة، ومن ثم نرى فـائض الماء يسـيل من جـانب الحوض جارياً نحو الحقول، ثم نرى الحقول، ثم سهلاً، وأخيراً حديقة نصادف فيها زوجين يتناولان طعام الغداء.

إن المشكلة في المقام الأخير، تتمثل فيما وراء الاتصال التدريجي إنها مشكلة الترابط الشامل لقطع المكان. ثمة أربعة تدابير تلتقي في هذه النتيجة، والتي تحدد أيضاً لدى ميزوغيشي. ميتافيزياء مثلما تحدد تقنية: الوضع المرتفع نسبياً للكاميرا والذي يولدّ لقطة مشرفة ذات منظور، تكفل انبساط (توسع) مشهد ضمن مجال مقيّد. الاحتفاظ بزاوية واحدة للقطات المجاورة تُحدث انزلاقاً يعيد تغطية الانقطاعات. مبدأ المسافة الذي يمتنع عن تجاوز اللقطة المتوسطة، ويسمح بحركات دائرية للكاميرا، من دون أن يلغي أي مشهد، بل يطيل قوة مشهد حتى نهايته داخل المكان (على سبيل المثال: احتضار المرأة في فيلم «حكاية أقحوانات متأخرة». أخيراً، وبوجه خاص، اللقطة المرحلة Le plan séquence، مثلما حللها بورش، وفي وظيفتها الخاصة التي تأخذها لدى ميزوغيشي. إنها «القطة- بكرة Plan- rou-leau» حقيقية، تعرض القطع المتعاقبة لمكان، والتي تتعلق بها مع ذلك، خطوط الاتجاه المختلفة (الأمثلة الأكثر جمالاً لدى بورش كانت في فيلم «أخوات جيون»، وفيلم (حكايات اقحوانات متأخرة» هذا مايبدو لنا جوهرياً فيما يسمى بالحركات الغريبة لدى ميزوغيشي! إن اللقطة الطويلة (اللقطة- مرحلة Séquence) تؤكد نوعاً من توازي الخطوط الموجّهة بطريقة مختلفة، وتشكل على هذا النحو ترابطاً لقطع المكان اللامتجانسة، مضفيةً تجانساً خاصاً على المكان المتشكل على هذا النحو. من خلال هذه الإطالة، أو هذا المد اللامتناهي نلامس إذن الطبيعة النهائية للمكان في الشكل الصغير. وهذا المكان ليس أكثر صغراً هنا من المكان في الشكل الكبير. إنه «صغير» من خلال سيرورته: أما اتساعه فيتأتّى من الترابط بين القطع التي تشكله، ومن توازي الخطوط الموجّهة المختلفة (والتي تحتفظ بتبايناتها)، ومن التجانس الذي لايتشكل إلا اعتباطاً. من هنا ينبع الاهتمام لدى ميزوغيشي بالسينما سكوب في أخريات حياته، وحدسه الداخلي بأنه سيتمكن من أن يستخلص منها موارد جديدة لتصوره عن المكان. وهذا التصور هو إذن تصور «لخط متموج» أو لخط متقطع «منكسر) والخط المتموج أو المنكسر هو الدلالة على خط أو على عدة خطوط

للكون. إن ميزوغيشي هو الذي أدرك خطوط الكون، ألياف الكون: وأعطى على هذا النحو للشكل الصغير اتساعاً لايضاهى.

ليس هذا هو الخط الذي يوحّد في كل، ولكنه الخط الذي يربط أو يصل مابين اللامتجانسات، محافظاً عليها كمتجانسات. إن خط الكون يصل بين حجرات أساس (قاع البيت Fond) وبين الشارع، ومن الشارع إلى البحيرة، ومن البحيرة إلى الجبل، إلى الغابة، وهو يصل الرجل بالمرأة، بالكون، إنه يربط مابين الرغبات والمكابدات، والغوايات، والمحن، والانتصارات. والتصالحات. وهو يقرن لحظات القوة والشدة كما لو كانت نقاطاً يعبر من خلالها. ويربط الأحياء بالموتى. مثل هذا الخط الكوني. المرئي والمسموع يربط مابين الامبراطور العجوز والامبراطورة المقتولة في فيلم «الامبراطورة يانغ كوي في» وهو خط كون الخزاف Potier في فيلم «حكايات القمر الغامض» الخزاف الذي انهتكته الجنية المغوية ليعثر على زوجته الميتة والتي أصبح «اختفاؤها» كثافة خالصة من الحضور: يتحرى البطل سائر حجرات المنزل كالنابض، ويعود إلى الموقد حيث يتمثل له الشبح. لكل منا خطه الكوني عليه أن يكتشفه، ولكننا لانكتشفه إلى حين نرسمه، حين نرسم هذا الخط المتموج. ولخطوط الكون، فيزيائيتها التي تبلغ ذروتها مع اللقطة الطويلة (اللقطة المرحلة Plan séquence) ومع اللقطة المصاحبة، ولها متيافيزيائيتها المتمثلة في موضوعات ميزوغيشي. ولكن هنا، يجري الاصطدام بالعقبة الأصعب: أي في النقطة المحددة التي يتواجه فيها الميتافيزيك مع السوسيولوجيا. هذه المواجهة ليست مواجهة نظرية: إنها تجري في داخل المنزل الياباني حيث حجرات الأساس (الحجرات الداخلية) تخضع لهيرارشية (مراتبية) حجرات المقدمة du devant، في المكان الياباني، حيث أن الصلة بين قطع المكان ينبغي أن تكون محددّة وفقاً لضرورات النظام المراتبي. إن فكرة ميزوغيشي السوسيولوجية (الاجتماعية) في هذا الصدد، هي، في آن معاً، بسيطة، وذات قوة كبيرة: بالنسبة إليه، ليس ثمة خط كوني إلا ويمر من خلال النساء، أو حتى الا ويصدر عنهن. ومع ذلك، فإن النظام الاجتماعي اختزل النساء إلى حالة من القهر الخانق، وفي الغالب إلى حالة من البغاء المقنّع أو المكشوف. خطوط الكون هو خطوط انثوية غير أن الحالة اجتماعية عهرية.

والنساء مهددات على نحو أساسي، فكيف سيمكنهن المقاومة والصمود، كيف يمكنهن الصمود أو التحرر؟ في فيلم «حكاية اقحوانات متأخرة» فإن المرأة بالفعل هي التي تجذب الرجل إلى خط الكون، وتحوّل الممثل الفاشل إلى معلم كبير. غير أنها تدرك بأن نجاحها نفسه سيوقف خط الكون، ولن يقدّم لها سوى الموت وحيدة. وفي فيلم «العشاق المصلوبون» فإن الزوجين اللذين يجهلان حبهما الخاص. لايكتشفانه إلاحين يتوجب عليهما الهرب كلاهما. ولم يعد خط كونهما سوى خط فرار، آيل بالضرورة إلى الخيبة. ثمة رونق لهذه الصور التي نشهد فيها ولادة خط للكون، يلازمه في كل آن نهايته الخاصة القاسية. وأسوأ من ذلك أيضاً مانشاهده في فيلم «La vie d'o' Haru Femme galante». حيث أن خط الكون الذي ينطلق من الأم إلى الابن يجد نفسه للتو مسدوداً من قبل الحراس الذين يطردون مرات عديدة الأم التعيسة بعيداً عن أميرها الشاب الذي ولدته يوماً ما في هذا العالم. وإذا كانت أفلام «الجيشا geisha» لميزوغيشي لم تكفّ عن استدعاء خطوط الكون، فلم يعد ذلك من خلال غياب لفتاة الجيشا كان مايزال طريقة لحضورها، ولكن ضمن إغلاق للمنبع الذي لم يعد يتيح لها البقاء والاستمرار إلافي القنوط القديم، أو في القساوة الحديثة لحياة بغي كملجأ أخيراً لها. لقد بلغ ميزوغيشي على هذا النحو حداً أقصى للصورة- الفعل: وذلك حينما يهدّم البؤس كل خطوط الكون ويُبرز واقعاً لم يعد يمثل سوى الضياع، والانفصال. صحيح أن كيروساوا، من جهته، بلغ الحد الأقصى، من الجانب الآخر، للصورة- الفعل حينما يصعد عالم البؤس إلى الحد الذي يفجّر فيه الدائرة، ويكشف عن واقع سديمي لم يعد سوى عالم التشتت والتمزق.

الفصل الثاني عشر
أزمة الصورة- الفعل

١

بعد أن تم تمييز الصورة- العاطفة، والصورة- الفعل، حيث جرى تسميتهما على التوالي: الأولية الواحدية Prémeité، والثانية Secondéité أو الاثنينية أضاف بيرس Peirceنوعاً ثالثاً هو الصورة: «الذهنية Le mental». أو الصورة «الثلاثية Tiercéité». وهذه الثلاثية بمجموعها تمثل حداً يُحيل إلى حد ثانٍ عبر توسط حد آخر أو حدود أخرى، وهذا التركيب الثالث يتبدى داخل المعنى، داخل الحكم أو الإضافة la relation يبدو كل هذا، بلا ريب مشمولاً داخل الفعل، غير أن ذلك ليس صحيحاً: إن فعلاً « Actionأعني مبارزة (Duel مباراة، مواجهة) أو زوجاً من القوى، خاضع لقوانين تجعله ممكن الحدوث. ولكن ليس قانون الفعل، على الاطلاق هو الذي يحدث الفعل، ولفعل معنى أو مدلول، ولكن ليس مدلول الفعل هو الذي يكوّن غاية الفعل. فالغاية والوسائل لاتحتوي على المدلول، إن فعلاً من الأفعال يربط بين حدّين، غير أن هذا الرابط المكاني- الزماني Spatio-temporel (التضاد، مثلاً) لا ينبغي أن يختلط مع الإضافة المنطقية Rolation lo-gique. فمن جهة بحسب بيرس، ليس ثمة شيء فيما وراء الثلاثية: فكل شيء وراءها يقتصر على تركيبات بين ١, ٢, ٣. ومن جهة أخرى، فإن الثلاثية، والتي هي ثلاثة بحد ذاتها، لاتسمح بإعادتها إلى ثنائيات. (مزدوجات Dualités). على سبيل المثال: إذا كانت A قد أعطت Bإلى C فليس ذلك حاصل كما لو أن A رمى B (زوج أول) أو كما لو أن C التقط B. (زوج ثان). إذا قام A و B (بتبادل) فلن يكون ذلك كما لو أن A و B انفصلا على التوالي عن a و b واستحواذا بالتتالي على bو a. كذلك فإن الثلاثية لا توحي بأفعال ولكن بتصرفات تشتمل بالضرورة على العنصر

الرمزي لقانون (إعطاء تبادل). لاتوحي بإحساسات ولكن بتأويلات، تحيل إلى عنصر الفهم، لاتوحي بعواطف ولكن بأحاسيس عقلية (-Sentiments intellec tuels) بإضافات De relations مثل الأحاسيس التي تترافق مع استعمال أدوات النسق (العطف) المنطقية Congonctions logiques «لأن Parce que» «quoique مع أن»، «Afin que من أجل أن» «donc إذن» إلخ.

من المحتمل أنه في داخل الإضافة، تجد الثلاثية تصورها الأكمل، لأن الإضافة هي دائماً ثالثة Tierce، وهي بالضرورة خارجية على حدّيها. إن التقليد الفلسفي يميز نوعين من الإضافات، إضافات طبيعية، وإضافات مجردة والمدلول (المغزى Signification) هو من جهة النوع الأول، و الحكم loi، أو الفهم sens من جهة النوع الثاني. عبر الأول يتم الانتقال، بصورة طبيعية وسهلة من صورة إلى أخرى، مثال ذلك: من رسم Portrait إلى موديل هذا الرسم، ومن ثم إلى الظروف التي تمّ فيها تصوير هذا الرسم، وبعد ذلك إلى المكان الذي يكون فيه الموديل المرسوم حالياً. إلخ. هناك إذن تشكيل لسلسلة أو لمجموعة اعتيادية من الصور، والتي ليست محدودة مع ذلك، ذلك لأن الإضافات الطبيعية Relations Natuerelles تستنفذ بسرعة كافية تأثيرها أما النوع الثاني من الإضافات، أي: الإضافة المجرّدة. فتشير، على العكس، إلى ظرف يجري من خلاله المقارنة بين صورتين لاتكونان موحّدتين بصورة طبيعية داخل الذهن (هكذا نصادف شكلين مختلفين جداً ولكن لهما مقطعاً مخروطياً واحداً بسبب ظرف مشترك في وجودهما). نحن نصادف هنا تكويناً لكل لا تشكيلاً لسلسلة.

لقد ألحّ بيرس على النقطة التالية: إذا كانت الصورة الأولية (الواحدية) هي «واحد» بحد ذاتها، والصورة الثنائية هي اثنان والثلاثية هي ثلاثة. فمن المؤكد أنه في داخل الاثنين «يستعيد الحد الأول الواحدية، على طريقته، بينما الحد الثاني يؤكد ثنائيته Secondéité، وفي داخل الثلاثة سيكون هناك واحد، فمثلاً للواحدية Prémeité، وواحد. ممثلاً للثنائية، أما الثالث فيؤكد الثلاثية. ليس هناك إذن، فقط ١، ٢، ٣ ولكن ١، ٢ في ٢ و١، ٢، ٣ في ٣. بأمكاننا أن نرى في ذلك نوعاً من الذيالكتيك، ولكن من المشكوك فيه أن الديالكتيك يحتوي مجموع هذه الحركات. سيقال، بالأحرى أن الديالكتيك يمثل توضيحاً لها، وتوضيحاً كافياً جداً.

إن الصـورة العـاطفـة، من دون شك تحتـوي على الذهني Mantal (شعور خـالص) وإن الصـورة- الفـعل تنطوي عـليـه أيضـاً، وذلك من خـلال الغـاية التي يجري إليهـا الفعل (إدراك حسي، Perception) وفي اختيار الوسـائل (محاكمة عقلية)، وفي مجموع تطبيقات الفعل (استدلال Raisonnement)، ولسبب أقوى من ذلك فـإن «الصـور Figures» تُدخِل الذهني في الصـورة. ولكن ذلك مـختلف كلياً عن جعل الذهني هو الموضوع الخاص بصورة، بصورة نوعية، واضحة بكل هيئاتها أو مظاهرها الخاصة. هل يمكن القول بأنه سيكون على هذه الصورة أن تقدم لنا فكراً لأحدٍ ما، أو حتى فكراً صرفاً، ومفكراً صرفاً؟ بالطبع لا. بالرغم من أنه جرت محاولات في هذا الاتجاه. ولكن، من جهة، فإن الصـورة ستغدو بالتأكيد تجريدية جداً، أو مضحكة، ومن جهـة أخرى، فإن الصورة- العاطفة، الصـورة- الفعل تحتويان فعلاً على ما يكفي من الفكر (مثال ذلك، المحاكمات العقلية، أو الاستدلالات في الصـورة لدى لوبيتش Lubitsh). حينمـا تتكلم عن صـورة ذهنية، فإنما نعني شيئاً آخر مختلفاً: إنها صورة تتخذ لها موضوعات فكرية موضوعات لها وجود خاص خارج الفكر، مثلما أن موضوعات الإحساس يكون لها وجود خارج الإحساس. «إنها صورة تتخذ موضوعاً لها من الإضافات». من الأعمال الرمزية، من أحاسيس عقلية. وهي يمكنها أن تكون، ولكن ليس بالضرورة، أشد صعوبة من الصـور الأخرى، سيكون لها بالضرورة، مع الفكر، علاقة جديدة، مباشرة مغايرة كلياً لعلاقة الصور الأخرى مع الفكر.

أي شأن لكل هذا الحديث مع السينمـا؟ حين يقـول غـودار Godard ١، ٢، ٣... فليس المقصود فقط إضافة صور، بعضها إلى البعض الآخر، وإنما تصنيف نماذج من الصـور، ومداولتهـا ضـمن هذه النماذج. لنأخـذ مثالاً من الهـزلي، لو تركنا جـانبـاً شـابلن وكـيتون اللذين رفعـا إلى مرتبـة الكمـال الشكلين الأسـاسـيين للإحساس الهزلي، فإن بإمكاننا القول: بأن لانغدون Langdon (ممثل هزلي يمثل بمفرده) هو ١ وأن لوريل وهاردي همـا ٢، وبأن الأخـوة ماركس Marx هـم ٣. إن لانغدون في الحقيقة هو الصورة- العاطفة الصافية إلى درجة أنها لاتستطيع أن تتحول إلى الفعل داخل أية مادة أو أي وسط، بالرغم من أنها تدفع حـاملهـا إلى خدرٍ لايُقاوم. غير أن لوريل وهاردي هما الصورة- الفعل، المبارزة السرمدية مع

المادة، مع الوسط، مع النساء، مع الآخرين، و أحدهما مع الآخر، لقد تمكّنا من تفكيك المبارزة بإلغائهما كل تزامنية داخل المكان، ليُحلا محلها تعاقباً داخل الزمان. ضربة للأول ثم ضربة للآخر، وبهذه الطريقة اتّسعت المبارزة إلى مالانهاية، وتضخمت نتائجها بفعل المزايدة، بدلاً من أن تتلطف بفعل التعب. بقي أن نقول بأن لوريل هو كالواحد ١ في الزوج، ممثّل العاطفي، ذلك الذي يتخبّل ويجر المصيبة الفعلية، ولكنه قد وُهب إلهاماً أتاح له أن يمر عبر كل أشراك المادة، وأشراك الوسط. بينما مثّل هاردي الـ ٢ . رجل الفعل، المحروم كلياً من ملكات الحدس والتبصر، والواقع كلياً في إسار مسؤوليتها. وتقع على رأسه كافة المصائب التي يسببها لوريل من دون أن يقع هو ذاته ضحية لها. أما الأخوة ماركس، أخيراً فهم الـ٣ الأخوة الثلاثة الذين توزعوا الأدوار بحيث أن هاربو وشيكو هما في الغالب مجتمعان معاً، أما غروشو فيبَرز من جهته ليدخل في تحالف مع الاثنين الآخرين. وحين نأخذهم في مجموعهم الذي لاتنفك عراه المؤلف من ٣ . فإن هاربو هو الـ ١ ، مجسّد التأثرات (الانفعالات Affects) السماوية (العلْوية) ولكنه أيضاً ممثل الغرائز الجهنمية، النهم، الشبق، التدمير. أما شيكو فهو الـ ٢ الذي يحمل على عاتقه القيام بالفعل، بالمبادرة. بالمبارزة مع الوسط، باستراتيجية تنسيق الجهد والمقاومة. إن هاربو يخفي في داخل مشمعه المطري الفضفاض، الأشياء الأكثر تنوعاً. أجزاء وقطع يمكنها أن تقدم خدمة في عمل ما من الأعمال. ولكنه لايستخدمها هو نفسه إلا استخداماً عاطفياً أو تيمياً Fétichiste . إنه شيكو الذي يستفيد منها كوسائل لعمل منظم، وأخيراً. فإن غروشو هو الثلاثة ٣. رجل التأويل والتفسير والتصرفات الرمزية، والعلاقات المجرّدة. يبقى أن كل واحد من الثلاثة ينتمي بصورة متساوية إلى الثلاثية التي يكوّنونها مجتمعين. تجري العلاقة بين هاربو وشيكو على نحو أن شيكو يلقي بكلمة إلى هاربو الذي عليه هو أن يزودها بالموضوع الملائم، وذلك ضمن سلسلة من الكلمات لاتكف عن التحريف والتحوير (مثال ذلك: السلسلة: فلاش- فيش، فليش- فلاسك- فلوسك. . . في فيلم «حيوان كراكير Animal crackers»، على العكس من ذلك فإن هاربو يطرح على شيكو لغز لغة إشارية حركية في سلسلة من الحركات الايحائية التي على شيكو باستمرار أن يحزرها ليستخلص منها قضية une Proposition. غير أن

غروشـو يدفع فنّ التأويل إلى حده الأقصى، لأنه معلّم المحاكمة والاستدلال، والبراهين، والقياسات الشكلية التي ستجد في اللامعنى تعبيراً خالصاً: «إما أن هذا الرجل قد مات، أو أن ساعتي متوقفة»، (قال ذلك وهو يجس نبض هاريو في فيلم «un jour aux courses» بكل هذه المعاني فإن قيمة الأخوة ماركس تتمثل في أنهم أدخلوا الصورة الذهنية إلى داخل الهزلي.

إن ادخال الصورة الذهنية إلى السينما، وجعلها تقوم بإنجاز وإكمال كافة الصور الأخرى، كان أيضاً المهمة التي قام بها هيتشكوك، فكما قال روهمر Roh-mer وشابرول chahrol بخصوص فيلم «جريمة كاملة تقريباً»: «ليست نهاية الفيلم بأكملها سوى العرض المفصّل لمحاكمة عقلية. ومع ذلك فإنها لم تضعف الانتباه مطلقاً». ليس فقط في النهاية، بل ومنذ البداية: مع لقطة الفلاش باك Flash-Back[1] الشهيرة الخادعة، في فيلم «الحجة الكبيرة Le grand Alibi». فهذا الفيلم يبدأ بتفسير، يبدو كذكرى حديثة العهد أو كإحساس Perception. لدى هيتشكوك، تكون الأفعال، والعواطف والإحساسات تفسيرات، من بداية الفيلم وحتى نهايته. ففيلم «الحبل La corde» مصنوع من لقطة واحدة، بمقدار ما تبدو الصور مواربات تتخذها محاكمة استدلالية واحدة وحيدة. الدليل فيها بسيط: في أفلام هيتشكوك ثمة فعل ما إن يجري تقديه (في الحاضر، أو في المستقبل أو في الماضي) حتى يكون محوطاً كلياً بمجموع من الإضافات Relations التي تغيّر موضوعه وطبيعته، وغايته. الخ. وما يكتسب أهمية هنا ليس فاعل الفعل، وهو ما يدعوه هيتشكوك باستخفاف. Le whodunit أي (من فعل ذلك؟). وليس هو أيضاً الفعل نفسه: إنه مجموع الإضافات التي يقع الفعل وفاعله في داخل قبضتها. من هنا يأتي المعنى الخاص جداً للكادر Cadre: إن التصميمات المسبقة لضبط الإطار Cadrage، والتحديد الدقيق لحدود الكادر، وللمظاهر لخارج الكادر Hors-cadre يتفسّر من خلال إرجاع هيتشكوك الثابت لا إلى الرسم أو إلى المسرح بل إلى النّجادة (Tapisserie مهنة النجّاد والفرّاش و البسّاط)، أعني إلى النسج أو

---

١ - Flash-back: لفتة إلى الماضي، قطع في سياق القصة السينمائية والعودة إلى الوراء لاستعادة ذكريات ومواقف وقعت في الماضي للتذكير أو التوضيح، ثم العودة إلى تتابع السرد الفيلمي مرة أخرى هذه اللفتة تدل على استرجاع إحدى الشخصيات لذكريات الماضي (المترجم).

الحياكة Tissage . فالكادر هو على شاكلة الدعامات التي تحمل سلسلة الإضافات بينما يشكل الفعل فقط الحبكة المتحركة التي تمر من فوق ومن تحت. حينئذ نفهم بأن هيتشكوك يعمل عادة من خلال لقطات قصيرة، حيث أن هناك من اللقطات مقدار مايوجد من الكوادر، وكل لقطة تكشف إضافة أو تبدلاً في الإضافة غير أن اللقطة الوحيدة، نظرياً، في فيلم «الحبل» ليست على الإطلاق استثناء من هذه القاعدة: خلافاً للقطة المرحلة Plan-séquence لدى ويللز Welles أو لدى دريير Dreyer، والتي تنحو، بطريقتين اثنتين، نحو إخضاع الكادر إلى كل، فإن اللقطة الوحيدة لدى هيتشكوك تُخضع الكل (كل الإضافات) إلى الكادر، مكتفية بفتح هذا لكادر طولياً en longueur، بشرط المحافظة على إغلاقه عرضياً En largeur، على غرار حياكة بساط، تحديداً، غايةً في الطول. الأمر الجوهري هنا على أي حال هو أن يكون الفعل، والإحساس أيضاً، والعاطفة مؤطرة كلها ضمن نسيج من الإضافات. إن هذه السلسلة من العلاقات هي التي تؤلف الصورة الذهنية، في مقابل حبكة الأفعال، والإحساسات، والعواطف.

سيستعير هيتشكوك إذن للفيلم البوليسي أو لفيلم التجسس فعلاً مؤثراً بوجه خاص. من النموذج «قتْل»، «سرقة». وبما أن الفعل مشتبك داخل مجموع من الإضافات التي تجهلها الشخصيات (ولكن المتفرج يدركها أو يكتشفها قبلاً) فلن يكون لهذا الفعل إلا المظهر الخارجي لمواجهة (مبارزة duel) هي التي تحكم كل فعل: إنه (أي الفعل) يبدو شيئاً آخر، مادامت الإضافة Relation تشكّل الثالثة (الثلاثية Tiércéité) التي ترفع الفعل إلى حالة الصورة الذهنية. لايكفي إذن أن نعرّف مخطط هيتشكوك بالقول أن ثمة بريئاً قد اتهم بجريمة لم يقترفها. فلن يكون هذا سوى خطأ «اقتران couplage»، مماثلة مزيفة مع «ثانٍ»، وهو ما سميناه دلالة تمثيل indice لالتباس d'Equivovité أو شبهة. ولكن الأمر خلاف ذلك. لقد حلّل روهمر وشابرول على نحو صائب ترسيمة هيتشكوك: فالمجرم نفّذ جريمته دائماً نيابة عن آخر. المجرم الحقيقي قام بجريمته نيابة عن البريء، الذي، شاء أم أبى، لم يعد بريئاً، باختصار، فإن الجريمة لم تعد تنفصل عن العملية التي من خلالها «قايض» المجرم جريمته، كما في فيلم «L'inconnu de Nord Express» أو أن المجرم «أعطى»، و«ردّ» جريمته للبريء، كما في فيلم «شريعة الصمت». لايجري

ارتكاب جريمة لدى هيتشكوك، وإنما يجري، ردّ الجريمة، إعطاؤها، أو مقايضتها. يبدو لنا أن هذه هي النقطة الأكثر أهمية في كتاب روهمر وشابرول. فالعلاقة أو الإضافة Relation (المقايضة، الهبة، الإعادة. . .) لاتكتفي بالإحاطة بالفعل، بل إنها تخترقه مقدّماً، ومن كل جهة، وتحوله إلى عمل Acte رمزي بالضرورة. لايوجد هنا. الفاعل Actant والفعل L'action، القاتل والضحية وحسب، هناك دائماً ثالث un tiers وهو ليس ثالثاً بصورة عرضية أو ظاهرية مثلما سيكون كذلك ببساطة بريئاً مشبوهاً. ولكنه ثالث رئيسي مكوّن من الإضافة Relation ذاتها، التي هي علاقة القاتل والضحية أو علاقة الفعل مع الثالث الظاهري. هذا التثليث الأبدي يستحوذ كذلك على الأشياء، وعلى الإحساسات، وعلى العواطف. ذلك أن كل صورة داخل كادرها، من خلال كادرها هي التي ينبغي لها أن تكون الشرح والتوضيح لإضافة ذهنية: في وسع الشخصيات أن تتصرف، أن تدرك، أن تشعر، ولكن ليس في وسعها أن تشي بأي شيء فيما يتعلق بالإضافات التي تحددها. إن مايكشف عن هذه الإضافات هي فقط حركات الكاميرا، وحركات الشخصيات باتجاه الكاميرا. هنا يكمن التناقض بين هيتشكوك ومدرسة الدراما النيويوركية: طلبه من الممثل أن يتصرف في غاية البساطة، أن يكون حيادياً إلى آخر حد، أما الكاميرا فتتكفل بالباقي. وهذا الباقي هو الجوهري أو هو الإضافة الذهنية. إن الكاميرا وليس الحوار من يفسر لماذا كانت ساق البطل مكسورة في فيلم «نافذة على الغناء» (صورة لسيارة سباق في غرفته، جهاز تصوير محطّم). إنها الكاميرا، في فيلم «تخريب Sabotage» التي تجعل المرأة، والرجل، والسكين لايدخلون ببساطة في تعاقب زوجي. وإنما في إضافة حقيقية (ثلاثية)، تجعل المرأة تعزو جريمتها إلى الرجل. لدى هيتشكوك ليس ثمة ثنائي Duel أو مزدوج Double: وحتى في فيلم «ظل من شك» فإن الاثنين المسمَّين شارلي، الخال وابنة اخته، القاتل والفتاة الشابة يأخذان كدليل Temoin الظرف المحيط نفسه والذي، يبرّر بالنسبة إلى الخال جرائمه، وأما بالنسبة إلى الفتاة فهو لايستطيع تبرير اقترافها لمثل هذه الجريمة، أو تبرئتها. وفي تاريخ السينما، بدا هيتشكوك كمؤلف لم يعد يتصور إنشاء فيلم وفقاً لحدّين اثنين: المخرج والفيلم المراد تأليفه وإنما وفقاً لحدود ثلاثة: المخرج،

والفيلم، والجمهور الذي ينبغي له أن يدخل إلى داخل الفيلم (ذلك هو المعنى الجلي للتوتر، طالما أن المشاهد هو أول من «يعرف» بالإضافات).

من بين العديد من المعلقين الممتازين (طالما أنه ما من مؤلف سينمائي كان موضوعاً للتعليق إلى هذا الحد، مثل هيتشكوك)، لا مجال للاختيار بين هؤلاء الذين رأوا في هيتشكوك مفكراً عميقاً، وأولئك الذين رأوا فيه مسلياً عظيماً وحسب، كما أنه ليس ضرورياً أن نجعل من هيتشكوك ميتافيزيقياً وكاثوليكياً، كما ارتأى ذلك روهمر وشابرول، أو محللاً نفسياً للأعماق، كما طرح دوشيه Dau-chet. إن لهيتشكوك بالأحرى تصوراً مؤكداً جداً عن الإضافات Relations، تصوراً نظرياً، وعملياً. إن لويس كارّول Lewis carroll، ليس وحده بل سائر الفكر الإنكليزي قد أظهر أن نظرية الإضافات La théorie des relations هي الجزء الرئيسي في المنطق، وقد أمكنها أن تكون الأكثر عمقاً، والأشد تسلية في آن معاً. وإذا كان لدى هيتشكوك موضوعات مسيحية تبدأ بالخطيئة الأصلية، فذلك لأن هذه الموضوعات طرحت منذ البداية مشكلة الإضافة. كما يعرف ذلك المناطقة الانكليز. إن الإضافات، الصورة الذهنية، هي التي انطلق منها هيتشكوك بدوره، والتي سماها المسلّمة Le postulat وبدءاً من هذه المسلمة القاعدية يتطور الفيلم لدى هيتشكوك بضرورة رياضية أو مطلقة بالرغم من استبعاد الحبكة in-trigue والفعل L'action. وعليه فإذا ما جرى الانطلاق من الإضافات، فما الذي يحدث، وعلى الأخص وفقاً لخارجيّة هذه الإضافات؟ من الممكن حدوث تلاشي هذه الإضافة، اختفاؤها فجأة، من دون أن تتغير الشخصيات ولكن مع تركها لها في الفراغ: إذا كانت كوميديا «السيد والسيدة سميث» تنتمي إلى أعمال هيتشكوك، فذلك لأن الزوجين بالتحديد علما فجأة بأن زواجهما لم يكن شرعياً، وأنهما لم يتزوجا إطلاقاً. من الممكن، على العكس من ذلك، أن تزداد الإضافة وتتضاعف، تبعاً للحدود المرتقبة، وللثوالث (Les tiers) الظاهرة التي اقترنت بها، مجزئة إياها أو موجهة لها في اتجاهات جديدة كما في فيلم «ولكن، من الذي قتل هاري؟». من الممكن أيضاً أن تمرّ الإضافة ذاتها عبر تبدلات، وفقاً للمتغيرات التي اصطنعت هذه الإضافة، وأن تقود إلى تغيرات في شخصية واحدة أو في عدة شخصيات: بهذا المعنى فإن الشخصيات لدى هيتشكوك ليست بالتأكيد مثقفة عقلياً

ولكنها تمتلك أحاسيس بحيث يمكن أن ندعوها أحاسيس عقلية Sentiment intel-lectuels، أكثر من كونها انفعالات شعورية (تأثرات Affects)، على اعتبار أنها تتقولب داخل لعبة متبدلة من روابط النسق أو العطف المُعاشة: Parce que لأنّ، . . quoique مع أن . . . puisque . . . مادام . . . Si إذا . . . Méme si كما في أفلام («عميل سري»، «Notorious» «الشك»). ما يتبدى لنا في كل هذه الحالات. هو أن الإضافة تتدخل بين الشخصيات، بين الأدوار، والأفعال، والديكور. تبدل وعدم استقرار أساسي. والنموذج لهذه الحالة من الاستقرار ستكون هي تلك التي بين الجاني والبريء. ولكن الحياة المستقلة للإضافة، كذلك، ستجعلها تميل نحو نوع من التوازن، توازن يثير الحزن، يائس أو فظيع. التوازن المتمثل في بريء - جان، أن يعاد لكل واحد دوره، ولكل واحد جزاء فعله، ولكن مع المجازفة بأن يضنى، وحتى يهلك الاثنان كلاهما. على هذا النحو يتحول الوجه لهادىء للزوجة إلى وجه مجنون في فيلم «المجرم المزيف». ها هنا يغدو هيتشكوك مؤلفاً تراجيدياً: اللقطة لديه تتخذ وجهين، الأول موجّه نحو لشخصيات، والأشياء، والأفعال التي هي في حركة دائبة والآخر موجّه نحو كلٌ يتغير تدريجياً مع دوران الفيلم. غير أن الكل الذي يتغير، لدي هيتشكوك هو تطور الإضافات التي تذهب من اللاتوازن الذي تدخله هذه الإضافات فيما بين الشخصيات، إلى التوازن الرهيب الذي تكتسبه هي في حد ذاتها.

أدخل هيتشكوك الصورة الذهنية إلى السينما، أي أنه جعل من الإضافة rela-tion موضوعاً للصورة، هذه الصورة الذهنية التي لاتنضاف فقط إلى الصور- الإحساس. والصور- الفعل، والصور - العاطفة، بل تؤطرها وتحولها. مع هيتشكوك فإن نوعاً جديداً من «الصور ظهر للعيان، والتي هي صور فكرية Figures de pensées. إن الصورة الذهنية في الواقع تتطلب هي ذاتها علاقات خاصة لاتختلط مع علاقات الصورة- الفعل. لقد لاحظنا غالباً بأن المخبر السري لم يكن له سوى دور متواضع وثانوي (إلا إذا دخل كلياً داخل الإضافة، كما في فيلم «Black mail الابتزاز»)، وأن دلالات التمثيل Les indices تمتلك قيمة ضئيلة. بالمقابل، فقد ولّد هيتشكوك علامات مبتكرة تبعاً لنموذجي الإضافات، طبيعية Naturelles ومجردة Abstraits. وفقاً للإضافة الطبيعية، فإن حداً يحيل إلى

حدود أخرى ضمن سلسلة اعتيادية، مثلما أن كل حدٍ منها يمكن أن يكون «مفسَّراً» من خلال الحدود الأخرى: تلكم هي علاقات الإضافة Des marques[1]. غير أنه من الممكن دائماً بأن واحداً من هذه الحدود يقفز خارج التركيب (النسيج Trame)، وينبثق ضمن شروط تنتزعه من سلسلته أو تضعه في تناقض مع هذه السلسلة، وفي هذه الحالة سيكون المقصود علاقة نزع الإضافة Démorque من المهم جداً إذن أن تكون الحدود عادية تماماً، من أجل أن يتمكن الواحد منها في البداية من أن ينفصل عن السلسلة مثلما قال هيتشكوك. «فالعصافير» ينبغي أن تكون عصافير عادية مألوفة. إن بعض علاقات نزع الإضافة Demarque لدى هيتشكوك مشهورة جداً. مثال ذلك: الطاحون في فيلم «المراسل ١٧» والتي تدور اجنحتها بعكس اتجاه الريح. أو طائرة رش المبيدات في فيلم «La mort aux trousses» والتي تحلق حيث لايوجد حقل للرش. كذلك كأس الحليب الذي يجعله تقاؤه (إشراقه) الداخلي مشكوكاً به ككأس للحليب وذلك في فيلم «الشك»، أو المفتاح الذي لايتوافق مع القفل في فيلم «الجريمة كاملة تقريباً». في بعض الأحيان تتكوّن علاقة نزع الإضافة ببطء شديد كما في فيلم «ابتزاز المال»، حيث نتساءل فيما لو كان مشتري السيكار مرتبطاً بمجموعة متذوقي السيكار أو أنه نصّاب يستخدم السيكار وطقوس استعماله كي يثير الزوجين أو يغريهما. من جهة ثانية، وفي المقام الثاني، فوفقاً للإضافة المجردة (النوع الثاني من نوعي الإضافة) سنطلق اسم: Symbole علاقة الموازنة ليس على تجريد. أو فكرة مجردة، بل على موضوع مادي حاملٍ لعدة إضافات، أو حامل لتبدلات في إضافة واحدة، لشخص مع أشخاص آخرين، أو مع نفسه بالذات. فالسوار يمثل، رمز موازنه Symbole في فيلم «الطوق» مثلما القيود في فيلم «تسع وثلاثون درجة» أو خاتم الزواج في فيلم «نافذة على الفناء» إن علامات إزالة الإضافة Demarques وعلاقات الموازنة Symboles يمكنها أن تتقارب. خاصة في فيلم «Notorious»: فالزجاجة تحدث تأثراً انفعالياً لدى أحد الجواسيس بحيث أنها عبر هذا الانفعال خرجت عن سلسلتها الطبيعية: خمر- قبو- غشاء. ومفتاح

---

(١) Marque: تعني هنا الإضافة الطبيعية، أي الأوجه التي في ظلها ترتبط صور عبر تعوّدٍ ينقلها، بعضها إلى البعض الآخر، La demarque هي العلاقة التي تشير إلى الصورة المنتزعة من إضافاتها الطبيعية (المؤلف) ونحن سنصطلح على ترجمة Marque بعلاقة الإضافة وترجمة Demarque علاقة نزع الإضافة (المترجم)

القبو الذي تمسكه البطلة في قبضة يدها المشدودة، يحمل مجموع الإضافات التي تعيشها مع زوجها، الذي سرقت منه المفتاح، مع عشيقها الذي ستعطيه المفتاح، مع مهمته التي تتمثل في اكتشاف ما في داخل القبو. نحن نرى بأن شيئاً واحداً، مفتاحاً، على سبيل المثال، يمكنه وفقاً للصور التي انوجد فيها أن يعمل كعلامة موازنة «Natorious» أو أن يعمل كعلامة نزع للإضافة في فيلم: «الجريمة كاملة تقريباً». في فيلم «العصافير» فإن طائر النورس الأول الذي ينقر البطلة يمثل علامة نزع للإضافة Demarque، طالما أنه قد خرج بعنف من سلسلته المعتادة التي تجمعه مع نوعه، مع الإنسان، ومع الطبيعة. ولكن أوساط الطيور، كل أنواعها متناولة في استعداداتها، في هجوماتها، وفي هدناتها تمثل علاقة موازنة للإضافات: إنها ليست مجردات، أو مجازات، إنها طيور حقيقية تماماً. ولكنها تعرض الصورة المقلوبة لعلاقات البشر مع الطبيعة، والصورة المؤقلمة لعلاقات البشر فيما بينهم. إن علامات نزع الإضافة، وعلامات موازنة الإضافة يمكنهما أن تتماثلا في نحو ظاهري سطحي مع علاقات التمثيل indices: ولكنهما تختلفان كلياً عنها، وتشكلان العلامتين الكبيرتين للصورة الذهنية. أما علامات نزع الإضافة فتمثل صدمات الإضافات الطبيعية (مجموعة، سلسلة) وعلامات موازنة الإضافة هي عقد Nœuds العلاقات المجردة (مجموع).

إن هيتشكوك بابتكاره الصورة الذهنية، أو الصورة- الإضافة قد استخدمها من أجل إغلاق مجموع الصور- الأفعال، وكذلك الصور- الاحساس، والصور- العاطفة. من هنا يصدر تصوره عن الكادر. ليس فقط أن الصورة الذهنية تؤطر الصور الأخرى، ولكنها تحولها باختراقها لها. عبر ذلك، يمكننا القول عن هيتشكوك، بأنه أكمل، تمم مجموع فن السينما دافعاً الصورة- الحركة إلى مداها، مدرجاً المتفرج داخل الفيلم، والفيلم داخل الصورة العقلية. لقد أكمل هيتشكوك السينما. ومع ذلك. فإن بعض أجمل أفلامه تقود إلى استشعار مسألة مهمة. ففيلم «Vertigo الدوخة، الدوار» يشيع فينا دواراً حقيقياً. ومن المؤكد، فإن ما هو مدوِّخ هو في أعماق البطلة، إضافة الذات مع الذات التي تمر عبر كافة تبدلات علاقاتها مع الآخرين (المرأة الميتة، الزوج، المفتش)، ولكننا لانستطيع نسيان الدوار الآخر

الأكثر اعتيادية، دوار المفتش الذي يحس بالعجز عن ارتقاء السلم المؤدي إلى برج الجرس يعيش في حالة من التأمل تشيع في سائر الفيلم، والتي هي نادرة لدى هيتشكوك. وفي فيلم «Family plot» فإن اكتشاف الاضافات، يحيل، حتى من أجل الضحك، إلى وظيفة العرّاف، بطريقة أكثر مباشرة أيضاً. والبطل في فيلم «نافذة على فناء» يتوصل إلى الصورة الذهنية، ليس ببساطة لأنه يعمل كمصور فوتوغرافي، وإنما لأنه في حالة من العجز الحركي: إنه مختزل تقريباً إلى حالة بصرية خالصة. إن كان صحيحاً بأن تجديدات هيتشكوك تمثلت في إقحام المتفرج داخل الفيلم، ألم يكن محتماً بأن الشخصيات ذاتها، بطريقة أكثر أو أقل وضوحاً، قد غدت قابلة للتمثل (الاستيعاب) من قبل المشاهدين؟ غير أن نتيجة تبدو حينئذ محتّمة لامناص منها: إن الصورة الذهنية ستكون إتماماً للصورة- الفعل وللصور الأخرى، أقلّ من كونها إعادة نظر لطبيعة هذه الصور، ولوضعها. إضافة إلى ذلك. فإن كل الصورة- الحركة ستكون موضع إعادة للنظر، وذلك من خلال القطع مع الروابط الحسية الحركية داخل هذه أو تلك من الشخصيات، ما كان يرغب هيتشكوك في تجنبه، ألا وهو أزمة الصورة التقليدية في السينما سيحدث مع ذلك فيما بعد هيتشكوك، وجزئياً بواسطة تجديداته.

-٢-

ولكن أيمكن لأزمة الصورة- الفعل أن تبدو جديدة؟ أليست تلك هي الحالة الدائمة في السينما؟ في كل وقت كانت قيمة أفلام الفعل، الأكثر صفاء تكمن في وقائع خارج الفعل، أو تكمن في أوقات ميتة فيما بين الأفعال. وفي مجموع مؤلف من ما فوق أفعال خارقة Extra actions وما دون أفعال (أفعال صغيرة infra- actions) بحيث لم يكن من الممكن قصّها في عملية المونتاج من دون إحداث تشويه للفيلم. (من هنا تنبع السلطة الهائلة للمنتج). في كل وقت، أيضاً، فإن إمكانيات السينما، ميلها إلى تغيير الأماكن أوحت إلى المؤلفين بالرغبة في تحديد أو حتى في إلغاء وحدة الفعل، في تفكيك الفعل، تفكيك الدراما، والحبكة أو القصة، وفي الدفع إلى أبعد مدى بطموح كان قد هيمن على الأدب.. من جهة، لدينا التركيب SAS الذي وجد نفسه مطروحاً لإعادة النظر: لم يكن ثمة وضع شامل أمكنه أن

يتكثف داخل فعل حاسم، ، غير أن الفعل أو الحبكة ما كان لهما أن يكونا سوى مركّب داخل مجموع مشتت، داخل كلية Totalité مفتوحة. لقد كان جان ميتري على حق، بهذا المعنى حين أظهر أن ديللوك Delluc، كاتب سيناريو فيلم «العيد الاسباني» لجيرمين ديلاك Germaine Dulac، كان يريد أن يغمس الدراما داخل «غبار من أفعال»، حيث أن مامن واحد منها سيكون رئيسياً أو ثانوياً، إلى درجة أننا لن نتمكن من إعادة تأليفه إلا وفقاً لخط منكسر، مقتطع من بين سائر نقاط، وسائر خطوط المجموع الذي يمثل العيد. من جهة ثانية فإن التركيب ASA هو الذي خضع لنقد مماثل: فكما أنه لم يوجد سرد مسبق، لم يكن هناك فعل مكوّن مسبقاً بحيث يمكننا تخمين نتائجه على وضع، والسينما لم يكن بإمكانها نقل أحداث منجزة سابقاً، ولكن كان عليها بالضرورة أن تدرك الواقعة وهي تحدث، إما بملاقاة «واقعة جارية، وإما بإثارتها أو إحداثها. هذا ما أظهره كوموللي Camolli جيداً: مهما بلغت من مدى جهود الإعداد والتهيئة عند كثير من المؤلفين، فإن السينما ليس بأمكانها أن تتلافى الانعطاف، فهناك دائماً لحظة تواجه فيها السينما ما ليس متوقعاً، أو الارتجال، الاختزالية لحاضر حي تحت وطأة حاضر السرد القصصي Narration، كما أن الكاميرا لايمكنها أن تبدأ عملها من دون أن تخلق ارتجالاتها الخاصة بها، كعقبات، وكوسائل ضرورية في آن معاً.

مع ذلك، فإن الأزمة التي هزّت أركان الصورة- الفعل ارتبطت بكثير من الأسباب التي لم يكن لها من تأثير قوي إلا بعد الحرب. والتي كان بعضها اجتماعياً، اقتصادياً، سياسياً، أخلاقياً، وأسباب أخرى، من صميم الفن، والأدب، والسينما بصورة خاصة. ونحن سنذكرها من غير ترتيب: الحرب وعقابيلها، ترنّح «الحلم الأمريكي» بكافة جوانبه، الوعي الجديد للأقليات. الانتشار الهائل للصور في العالم الخارجي، وفي رؤوس الناس، في آن معاً. التأثير الذي مارسته على السينما طرائق السرد التي كان الأدب يقوم بتجربتها. أزمة هوليود، وأنواعها السينمائية القديمة. . من المؤكد أنه قد جرت متابعة إنتاج أفلام من نمط SAS، وASA: وأكبر النجاحات التجارية تحققت دائماً عبر ذلك، ولكن ليس روح السينما فروح السينما تتطلب أكثر فأكثر، الفكر، حتى ولو بدأ هذا الفكر بتفكيك منظومة الأفعال والاحساسات، والعواطف التي كانت السينما تتغذى منها

حتى ذلك الحين. لم نعد نعتقد أن وضعاً إجمالياً يمكنه بعد أن يفسح مجالاً لفعل قادر على تعديل هذا الوضع. ولانعتقد كثيراً بأن فعلاً يمكنه أن يرغم وضعاً على أن يتكشّف ولو جزئياً. لقد سقطت الأوهام الأكثر «صواباً». وما أصبح مشبوهاً في البداية، وفي كل مكان، هو هذه السلاسل وضع- فعل، فعل- رد فعل، إثارة- استجابة، باختصار، الروابط الحسية الحركية التي كانت قد صنعت الصورة- الفعل. إن الواقعية Réalisme رغم كل عنفها، أو بالأحرى مع كل عنفها الذي ظل حسياً- حركياً لم تعرض علينا هذا الظرف الجديد الذي تبددت فيه دلالات الجمع Le Synsignes، وغامت فيه دلالات التمثيل Les indices، وصرنا بحاجة إلى دلالات جديدة. إن نوعاً جديداً من الصورة قد رأى النور، جرت محاولة تحقيقه في السينما الأمريكية ما بعد الحرب، خارج هوليود.

في المقام الأول، لم تعد الصورة تحيل إلى وضع شامل أو تركيبي وإنما إلى وضع مشتّت. والشخصيات غدت متعددة، والتداخل فيما بينها ضعيف، وهذه الشخصيات تغدو رئيسية ثم تغدو من جديد ثانوية، وليس هذا، مع ذلك مجموعة من الحكايات أو سلسلة من الاسكتشات (فصول هزلية قصيرة). ما دامت هذه الشخصيات منخرطة في الواقع نفسه الذي يشتتها. لقد تحرّى السينمائي الأمريكي روبيرت الثمان Robert Althman هذا الاتجاه، في فيلم «الزواج» وعلى الأخص في فيلم «Nashville تاشفيل» مستخدماً أجزاء من شرائط أفلام سجلت عليها أصوات وكذلك الشاشة التي تسمح بعدة عمليات إخراج متزامنة. المدينة والجمهور يفقدان طابعهما المشترك والإجماعي أما السينمائي الامريكي كنغ فيدور King Vi-dor، فإن المدينة بالنسبة إليه كفّت عن كونها المدينة الشامخة إلى الأعلى، المدينة الواقفة بناطحات سحابها، لتغدو المدينة النائمة، المدينة الأفقية أو بارتفاع القامة حيث يعيش فيها كل فرد مصيره، ولحسابه الخاص.

في المقام الثاني، فإن ما انكسر هو الخط، أو وتر الكون La fibre d'univers الذي كان يمدد الوقائع بعضها إلى البعض الآخر، أو يكفل الاتصال بين أجزاء المكان. إن الشكل الصغير ASA ليس أقل اتهاماً وشبهة من الشكل الكبير SAS. والقطع الناقص L'ellipse توقف عن كونه طريقة في السرد récit، نهجاً يتم فيه

الذهاب من فعل إلى وضع متكشف جزئياً: إنه ينتمي الآن إلى الوضع نفسه، كما أن الواقع réalité غدا مثغَّراً (مملوء بالثغرات) بقدر ما غدا مشتّتاً. والترابطات، والوصلات، والصلات داخلها الوهن بصورة متعمدة. والصدفة أصبحت الخيط الهادي الوحيد، كما في فيلم «Quintet» لألتمان. تارة يتباطأ الحدث ويضيع في الأوقات الميتة (الأوقات التي لاحركة فيها) وتارة يكون الحدث سريعاً جدا، ولكنه لايخص ذاك الذي حدث معه (وحتى الموت...)

ثمة صلات حميمة بين جوانب الحدث هذه: الجانب المشتت، الجانب المباشر الحدوث، والجانب اللامنتمي لقد استخدم كاسافيتس Cassavets هذه الجوانب الثلاثة في فيلم «Le bal des vauriens» وفي فيلم «La ballade des sans-espoir» سيجري الحديث عن وقائع بيضاء، لاتخص حقيقةً، ذاك الذي أثارها أو خضع لها، وحتى لو تنال منه مقتلاً: وقائع، يكون فاعلها إنسان ميّت من الداخل، كما يقول ليميه Lumet، على عجلة في ا لتخلص منها. في فيلم «Taxi Driver» لسكورسيس Scorsese، يتردد السائق بين أن يقتل نفسه، أو أن يقوم باغتيال سياسي، ثم يستعيض عن هذه الخطط بمجزرة أخيرة، ويندهش هو نفسه لما قام به، كما لو أن قيامه بالمجزرة لايعنيه بأكثر مما كان يعنيه تردده السابق.

في المقام الثالث، فإن ما حلّ محلّ الفعل، أو الوضع الحسي - الحركي هو النزهة فقد وجدت في أمريكا الشروط المنهجية والمادية لتجددها. لقد كانت تحدث تلبية لضرورة داخلية أو خارجية، وبدافع الهروب، أما الآن فقد فقدت جانبها المساريّ (البوحي) الذي كانت تتمتع به الرحلة الألمانية (وأيضاً في أفلام ويندرز Wenders)، والذي حافظت عليه، بالرغم من كل شيء، في الرحلة السعيدة («Easy Rider» لدينيس هوبير Dennis Hopper وبيتر فوندا Peter Fonda). لقد غدت رحلة مدينية، وتجردت عن هيكلها الفعال والعاطفي الذي كان يدعمها، ويقودها، ويقدمها، ويقدم لها وجهات ولو غامضة. فالسائق في فيلم «Taxi driver» لانلمس لديه أي استجابة سريعة وحساسة، أو أي بنية حسية حركية، مع ما يراه على الرصيف عبر مرآة سيارته. وعند لوميت Lumet، فإن كل شيء يحدث من خلال عدو سريع متواصل وعبر ذهاب وإياب على مستوى الأرض، في

حركات لاغاية لها، حيث الشخصيات تتصرف على غرار مسّاحات زجاج السيارة «Un aprés-midi de chien ما بعد ظهيرة لدى كلب» و«Serpico» تلكم هي، في الواقع، الرحلة الحديثة، والتي تحدث في مكان مالاعلى التعيين، محطة سحب، مستودع مهجور، نسيج متبدل لمدينة، وذلك في مقابل الفعل الذي كان يدور غالباً في الأمكنة– الأزمنة المؤهلة فيما سبق للواقعية القديمة. ومثلما قال كاسافيتس ما يجري الآن هو تفكيك المكان، ليس أقل من تفكيك القصة، والحبكة أو الفعل.

في المقام الرابع. يتساءل المرء، ما الذي يصون مجموعاً داخل هذا العالم من دون كليته، وترابطه، الجواب بسيط إن ما يصنع المجموع الآن هو الكليشهات Clichés . . (كلام معاد، صور مكرَّرة، منمّطة) ولا شيء آخر. ما من شيء سوى الكليشهات. . الكليشهات في كل مكان. طرحت المشكلة مع دوس باسوس Dos passos (الكاتب والروائي الأمريكي)، ومع التقنيات الجديدة التي أحدثها داخل الرواية، قبل أن توليها السينما أي اهتمام: الواقع المشتَّت والمبعثِر. والحافل بالفجوات. وازدحام الشخصيات، مع ضعف التداخل أو التشابك فيما بينها، قدرة هذه الشخصيات على أن تصبح رئيسية، وتغدو من جديد ثانوية، الوقائع أو الأحداث التي تواجه الشخصيات، والتي لاتخص أولئك الذين يكابدونها أو يثيرونها، وعليه فإن ما يشكل اسمنتاً لكل هذا، هو الكليشهات الشائعة في حقبة زمنية، أو في لحظة من اللحظات. شعارات طنانة مسموعة أو مرئية، والتي يسميها دوس باسوس باسم مستعار من السينما «وقائع يومية» و«عين الكاميرا œil de la camera». (الوقائع اليومية: تتمثل في الركام الجديد للوقائع السياسية والاجتماعية، والأحداث المختلفة، و المقابلات، والأغنيات القصيرة. أما عين الكاميرا فهي المونولوج الداخلي لثلاثي tiers لا على التعيين والذي لايكون متطابقاً بين الشخصيات). تلك الصور العائمة، تلك الكليشهات المغْفلة هي التي تنتقل في أرجاء العالم الخارجي ولكنها أيضاً، التي تنفذ إلى داخل كل فرد، وتشكل عالمه الداخلي، بحيث أن كل فرد لايحوي في داخله En soi سوى كليشهات فيزيائية من خلالها يفكر ويشعر، يفكر بنفسه، ويشعر بنفسه، كائناً هو نفسه كليشةً من كليشهات هذا العالم الذي يحوطه. كليشهات فيزيائية، بصرية وسمعية. وكليشهات نفسية تتغذى بالتبادل. فمن أجل أن يتحمل الناس أنفسهم ويتحملوا

العالم ينبغي أن يبلغ البؤس إلى أعماق الشعور، وأن يكون داخلهم مثل خارجهم. هذه الرؤية الرومانسية والمتشائمة نجدها لدى التمان أو لدى لوميت. في فيلم «ناشڤيل» تكون مواقع المدينة مزدوجة عبر الصور التي توحي بها هذه الأماكن، صور فوتوغرافية، تسجيلات، تلفزيون. وفي قلب هذه اللازمة المتكررة تتوحّد الشخصيات في النهاية. هذه السلطة الخاصة بالكليشيه السمعية، الأغنية، تتوطّد في فيلم «زوج كامل un coupl parfait» لالتمان: فالنزهة La ballade تأخذ هنا معناها الثاني، شعر مُغنى ومرقوص. وفيلم «Bye Bye Braverman» للوميت، يحكي لنا عن النزهة عبر المدينة التي يقوم بها أربعة مثقفين يهود، قاصدين دفن صديق لهم. واحد منهم يتوه بين القبور، وهو يقرأ للأموات أخبار الصحف الجديدة. وفي فيلم «تاكسي دريفير Taxi Driver» يعرض سكورسيس قائمة لكل الكليشهات النفسية التي تجيش في رأس السائق، ولكنه يعرض أيضاً وفي الوقت نفسه كليشات بصرية وسمعية للمدينة– النيون التي يراها السائق تتتابع على امتداد الشوارع: السائق نفسه بطل اليوم الوطني، بعد تنفيذه للمجزرة، متحولاً إلى كليشيه، من دون أن يكون معنياً بالحدث الرهيب مع ذلك، وكأنه لم يقترفه هو بالذات. أخيراً، فنحن لم نعد قادرين حتى على التمييز بين ما هو فيزيائي وما هو نفسي في الكليشيه الشامل في فيلم «King of comedy ملك الكوميديا الذي يمتص من فراغ واحد، شخصياته التي يمكن لأي منها أن يحل محل الآخر.

إن الفكرة التي تدور حول شقاء واحد وحيد، داخلي وخارجي داخل العالم وداخل الشعور، كانت فيما مضى فكرة الرومانتيكية الانكليزية، في شكلها الأكثر سواداً، ولاسيما لدى بليك Blake أو كوليردج Coleridge: لن يطيق الناس ما لايطاق إذا لم تتغلغل «الأسباب» ذاتها التي فرضته عليهم من الخارج إلى داخلهم كي تجعلهم يسلمون بهذه الأسباب التي هي مسؤولة عن شقائهم ويستبطنونها في أعماقهم. بحسب بليك. ثمة بنية راسخة للشقاء والبؤس لعل الثورة الأمريكية أن يكون بوسعها انقاذنا منها. ولكن ها هي ذي امريكا خلافاً لما حلم به بليك تعيد طرح المسألة الرومانسية، خالعة عليها، كذلك، شكلاً أكثر راديكالية وأكثر الحاحيّة أيضاً، وأكثر تقنيّةً كذلك: هيمنة الكليشهات في الداخل كما في الخارج. كيف لانصدّق بأن ثمة نظاماً عاتياً ومدبّراً، بأن مؤامرة خطيرة ورهيبة قد وجدت

الوسيلة لبث الكليشهات، لنقلها من الخارج إلى الداخل، ومن الداخل إلى الخارج؟ إن المؤامرة الوحشية مثلها مثل نظام السلطة ستتخذ في العالم الحديث مظهراً جديداً، بحيث أن السينما ستبذل وسعها لتتبّع هذا المظهر وتعريته. لم يعد الأمر مطلقاً، كما في الفيلم الأسود الذي انتجته الواقعية الأمريكية والتي مثّلت فيما مضى نظاماً يحيل إلى وسط متميز، إلى أفعال يمكن تمثّلها وتحديدها، ومن خلال هذه الأفعال يتكشّف أرباب الجريمة (بالرغم من أنه تجري مواصلة صنع أفلام من هذا النموذج، وهي تلاقي نجاحاً كبيراً كما في فيلم «العرّاب «Le parrain») لم يعد ثمة مركزسحري، يمكن لأفعال مبهرة أن ننطلق منه وتنتشر في كل مكان، كما في الفيلمين الأولين «Mabuse» للانغ. صحيح أننا شهدنا تطوراً لدى لانغ في هذا الصدد: فـ «وصية الدكتور مابوس، Le testament du Dr Mabuse» لم تكن لتنفذّ من خلال انتاج أفعال سريّة، ولكن بالأحرى من خلال احتكار للانتاج. فالسلطة الخفيّة تختلط مع نتائج أفعالها مع معوناتها، وإعلامها وإذاعاتها، وتلفزيوناتها: إنها لاتعمل إلا عبر «إعادة الانتاج الميكانيكي للصور والأصوات». وتلك هي الخاصة الخامسة للصورة الجديدة، والتي ستلُهم السينما الأمريكية ما بعد الحرب. لدى لوميت فإن المؤامرة هي منظومة التنصّت (الاصغاء) Ecoute، والمراقبة Surveillance والبث Emission لـ «Gang Anderson» و «Network» التي تُضاعف المدينة بكل إرسالها (بثّها) وإصغائها التي لاتكف عن انتاجها. بينما أن فيلم «أمير نيويورك» يسجّل المدينة بكاملها على شريط ممغنط، وفيلم «Nashville» لألتمان يضع يده على هذه العملية التي تضاعف المدينة بكل كليشيهاتها التي تنتجها، وتشطر الكليشيهات ذاتها، إلى الداخل وإلى الخارج، كليشيهات بصرية، وسمعية، ونفسيّة.

تلكم هي الخاصيات الخمس الظاهرة للصورة الجديدة: الوضع المشتّت، الروابط الضعيفة عمداً. الشكل- النزهة، الشعور بالكليشيهات، إدانة المؤامرة. هذه هي الأزمة والتي هي في آن معاً، أزمة الصورة- الفعل، وأزمة الحلم الأمريكي. في كل مكان تجري إعادة النظر بالصيغة الحسية- الحركية، أما مدرسة الدراما النيويوركية L'Actors studio فقد أصبحت هدفاً لحملات النقد القاسية، في الوقت نفسه الذي طرأ عليها بعض التطور، وبعض الانشقاقات الداخلية

ولكن كيف يمكن للسينما أن تدين نظام الكليشيهات، في الوقت الذي تساهم في فبركتها وفي انتشارها، بقدر ما تساهم المجلات المصورة والتلفزيونات؟ لعل الشروط الخاصة التي في ظلها تنتج السينما، وتعيد إنتاج كليشيهات تتيح لبعض المؤلفين أن يتوصلوا إلى تفكير نقدي لن يتملكوه من مكان آخر. إن نظام السينما، مهما ثقلت عليه وطأة الكوابح والتحكم هو الذي يجعل المؤلف يتصرف في وقت ما، و«يقترف» ما لايمكن الرجوع عنه إن أمامه فرصة لتخليص الصورة من كافة الكليشيهات، وللصمود في وجهها. شريطة أن يتم ذلك من خلال خطة جمالية وسياسية، وفي مقدورها أن تشكل مشروعاً ايجابياً. وعليه، فها هنا، ستبلغ السينما الأمريكية مداها. إن كل الخصائص الجمالية، وكذلك السياسية التي يمكن أن تملكها هذه السينما تظل خصائص نقدية، ونقدية بالتحديد، وعبر ذلك تبقى أقل «خطورة» إذا ما مورست ضمن خطة ايجابية. أو أن يوجّه النقد في حدود ضيقة، و لايدين إلا الاستخدام السيء للأجهزة والمؤسسات، ساعياً جهده إلى إنقاذ ما تبقى من الحلم الأمريكي، كما لدى لوميت. أو أن يمتد النقد بعيداً، ولكنه يدور في فراغ، ويغدو لاذعاً قارصاً، كما لدى ألتمان، مكتفياً بمحاكاة الكليشيه بدلاً من توليد صورة جديدة. يقول لورانس (الرسام البريطاني المشهور في القرن الماضي): إن السخط الشديد على الكليشيهات لايؤدي إلى نتيجة ذات قيمة، ما دام هذا السخط يقوم بمحاكاتها (طبعاً في مجال الرسم).

إن كليشيه منهكة، مشوّهة، مهدّمة، لاتنفكّ تُبعث من رمادها[1] في الواقع، فإن ما صنع مزيّة السينما الأمريكية، أي كونها ولُدت من دون تقليد سابق يخنقها، يرتدّ الآن ضدها. لأن هذه السينما، سينما الصورة- الفعل، أشاعت، هي ذاتها، تقليداً لم تعد قادرة على الأغلب على أن تتحرر منه إلا بصورة سلبية. إن الأنواع العظيمة التي انتجتها هذه السينما، الفيلم النفسي- الاجتماعي، الفيلم الأسود، الويستيرن، الكوميديا الأمريكية تنهار اليوم بالرغم من أنها تحتفظ بكادرها أجوف خاوياً. وبالنسبة إلى المبدعين العظام، فإن طريق الهجرة أصبح معكوساً، في ظل أسباب لاتتعلق بالمكارثية إن أوروبا في الواقع تتمتع بحرية أكبر في هذا المجال. وقد ظهرت أزمة الصورة- الفعل في ايطاليا أولاً، حوالي عام ١٩٤٨، ثم تبعتها فرنسا عام ١٩٥٨، وألمانيا عام ١٩٦٨.

---

(١) لورنس.

لماذا ايطاليا أولاً، قبل فرنسا وألمانيا. ربما كان ذلك عائد إلى سبب جوهري، ولكنه من خارج السينما، فبدفع من ديغول كان لدى فرنسا، في نهاية الحرب طموح تاريخي وسياسي بأن تكون في عداد المنتصرين على الفاشية: توجّب إذن أن تظهر المقاومة الفرنسية، وحتى السرّية منها كفيلق في جيش نظامي في غاية الانضباط، كما توجب أن تبدو حياة الفرنسيين الحافلة بالنزعات والالتباسات كما لو أنها أحد الأسباب التي أسهمت في النصر، هذه الشروط لم تكن ملائمة لتجديد الصورة السينمائية، التي وجدت نفسها مُصانة في الكادر التقليدي لصورة- فعل، في خدمة «حلم» فرنسي بالتحديد. بحيث أن السينما الفرنسية لن تتمكن من أن تُحدث قطيعة مع تقليدها إلا في وقت متأخر، وعبر تحول فكري أو ذهني مثّلته الموجة الجديدة. أما في إيطاليا فكان الوضع مختلفاً تماماً: لم تتمكن إيطاليا بالطبع من أن تعدّ نفسها في صف الظافرين، ولكنها كانت على العكس من ألمانيا: من جهة كانت ايطاليا تمتلك مؤسسة سينمائية، كانت قد أفلتت نسبياً من قبضة الفاشية. ، ومن جهة أخرى تمكنت من أن تستند إلى مقاومة إلى حياة شعبية تحتيةً لمواجهة قمع النظام، بالرغم من أنها مجردة من أي وهم. كان على السينما من أجل الحفاظ على ذلك أن توجد نموذجاً من «السرد Récit» قادراً على استيعاب الاهليلجي L'élliptique واللاعضوي L'inorganisé، كما لو أن السينما أن تنطلق من الصفر. معيدة النظر بكل الخبرات التي حققها التقليد الأمريكي. كان بوسع الايطاليين إذن أن يمتلكوا شعوراً حدسياً بالصورة الجديدة التي هي قيد الولادة. من خلال ما سبق، لم نقدم أي تفسير لعبقرية أفلام روسيلليني الأولى، ولكننا عرضنا على الأقل، رد الفعل على بعض النقد الأمريكي الذي رأى في تلك الأفلام ادعاء مبالغاً فيه لبلد مهزوم، ابتزازاً كريهاً. طريقة في إشعار المنتصرين بالخزي والعار. هذا الوضع الخاص جداً لايطاليا هو الذي جعل ممكناً ظهور مشروع الواقعية الجديدة Néo-réalisme.

إن الواقعية الجديدة الايطالية هي التي اصطنعت الخصائص الخمس السابقة. ففي وضع ما بعد الحرب، كشف روسيلليني واقعاً باعثاً على التشتيت والتبديد،

حافلاً بالثغرات والتمزقات، وعلى الأخص في فيلم «روما مدينة مفتوحة»، ولكن على الأخص في فـيلم «Païsa بيزا»، سلسلة من مصادفات متشظية، مبتورة، وضعت الشكل SAS موضع التساؤل. وكانت الأزمة الاقتصادية ما بعد الحرب، بالأحـرى، هي التي ألهـمت دي سـيكا De Sica (الممثل والمؤلف السينمائي الإيطالي، وأحد روّاد الواقعية الجديدة)، وقادته إلى تحطيم الشكل ASA: لم يعد ثمة شعاع موجّه أو خط للكون يتمدد، ويصل مابين الأحداث في فيلم «سارق الدراجة»، يستطيع المطر دائماً أن يقطع أو يحرف السعي بلا هدف: نزهة الرجل أو الطفل، والمطر الإيطالي غدا رمزاً للزمن الميت، وللانقطاع الممكن. كذلك فإن سرقة الدراجة أو حتى الأحداث التافهة في فيلم «Umberto D» تتخذ أهمية حيوية لدى أبطال الفيلم. مع ذلك فإن فـيلم «Les Vitelloni» لفيلليني لايعرض فقط الأحداث الصغيرة التافهة، ولكنه يُظهِر أيضاً التقلّب والشك الذي يكتنف سياقها، ولا انتمائها إلى أولئك الذين يخضعون لها، في ظل هذا الشكل من النزهة. في المدينة المهدّمة أو التي يُعاد بناؤها، أشاعت الواقعية الجديدة الأمكنة اللامحددة (أمكنة لا على التعيين)، سرطان مديني، نسيج متزايد التعقيد Dédifférencié، أراض عراء، تقابل مكانات محدّدة في الواقعية القديمة. أما ما يبرز في الأفق، ما يرتسم داخل هذا العالم، ما سيفرض نفسه في اللحظة الثالثة، فليس الواقع الفجّ، وإنما بديله، مملكة الكليشيهات، في الداخل بقدر ما هي في الخارج، في رؤوس الأفراد وقلوبهم مثلما في المكان بأكمله، ألم تكن كافة الكليشيهات التي تمخض عنها اللقاء الأمريكي الايطالي. هي ما طرحه فيلم «Païsa». وفي فيلم «رحلة في ايطاليا» عرض روسيلليني قائمة بالكليشيهات محض الايطالية، مثلما تراها البرجوازية، في نزهة، بركان، تماثيل المعرض، مزارات مسيحية مقدسة... وفي فيلم «General della Rovere» استخلص كليشيهاً يمثل اصطناع بطل. إن فيلليني، بطريقة خاصة جداً، كان قد وضع أولى أفلامه تحت شعار اصطناع، اكتشاف، إشاعة كليشيهات، خارجية، وداخلية: الرواية بالصور Le roman-photo في فيلم «Cheikh blanc الشيخ الأبيض» التحقيق بالصور La photo- enqête في فـيلم «Une agence matrimoniale»، علب الليل، مسرح المنوعات، سيركات، ومن ثم كافة اللازمات المكرورة التي تبعث على العزاء، أو على اليأس. هل يتوجب

تعيين المؤامرة الكبيرة التي قامت بتدبير هذا الشقاء، والتي بسببها استحقت ايطاليا اسماً جاهزاً: المافيا؟ إن فرانسيسكو روزي Francesco قد رسم صورة رجل العصابات من دون وجه «سيلفاتور جيوليانو»، مقطّعاً الحكاية وفقاً للأدوار المفبركة سلفاً، والمفروضة عليه من قبل سلطة لم يعرفها أحد إلا من آثارها.

امتلكت الواقعية الجديدة تصوراً تقنياً وافياً للصعوبات التي ستصادفها وللوسائل والطرق التي ابتدعتها، بقدر ما امتلكت شعوراً حدسياً بالصورة الجديدة التي رأت النور للتو، إن الموجة الفرنسية الجديدة، ومن خلال المنحى الثقافي والفكري الذي ساد في فرنسا، تمكنت، من جانبها، أن تلحق بهذا التغير الجديد. وهكذا تحرر الشكل- النزهة La forme-ballade من احداثياته المكانية- الزمانية التي كانت ماتزال باقية من مرحلة الواقعية الاجتماعية القديمة، وبدأ يأخذ قيمة لذاته Pour elle même كتعبير عن مجتمع جديد، عن حاضر جديد تماماً. الذهاب والاياب L'aller et retour، باريس- مقاطعة، ومقاطعة - باريس لدى شابرول Chabrol في فيلم («Le beau serge سيرج الجميل» وفيلم «Le cousins»)، والترحّل أو التجوال الذي أصبح وسيلة لتحليل النفس لدى روهمر، كما في مجموعة أفلامه قصص أخلاقية، ولدى تريفوّ Truffaut في ثلاثيته «الحب في العشرين» و«قُبلات مسروقة» و«سكن زوجي»، التحقيق- النزهة L'enquête-promenade لدى ريفيت Rivette كما في فيلم «باريس لنا»، النزهة- الهروب Promenade-Fuite لدى تريفو كما في فيلم «اطلق النار على عازف البيانو» وعلى الأخص لدى غودار، في فيلم «على آخر رمق àbout de souffle» وفيلم «بيير والمجنون».

في هذه المرحلة الجديدة ولد نسل من شخصيات ساحرة، مؤثّرة، لاتكاد تكون معنيّة بالأحداث التي تحدث لها، حتى الخيانة، و حتى الموت. وهي تخضع لأحداث أو تقوم بأحداث باهتة، ضعيفة الترابط فيما بينها، كضعف الترابط بين أجزاء المكان اللامحدَّد الذي تتجول فيه. ففي عنوان الفيلم «باريس تنتمي إلينا» لريفيت، يتردد صدى الأغنية- الصيفية لبيغي Peguy: «باريس لاتنتمي إلى أحد»، و في فيلم «الحب المجنون» لريفيت، فإن التصرفات تخلي مكانها لأوضاع

وحركات معتوهة، ولأعمال انفجارية تحطّم أفعال الشخصيات، بقدر ما تحطم سياق الحواريّة التي يرددونها. إن ما ينحو نحو الاضمحلال في هذا النوع الجديد من الصورة هو الروابط الحسية-الحركية، كل استمرارية حسية- حركية، والتي كانت تؤلف جوهر الصورة- الفعل. ليس فقط المشهد الشهير في فيلم «بيير والمجنون»: لاأعرف ماذا أفعل» حيث النزهة- الرقص، تصبح بنحو لامحسوس شعراً مغنّى ومرقوصاً. بل أيضاً كل تصاعد الاضطرابات الحسية والحركية، حركات ضائعة مصطنعة، انحناء المنظورات، تباطؤ الزمن، فساد الايماءات والإشارات («جنود القربينة» لغوادار، «اطلق النار على عازف البيانو» أو «باريس تنتمي إلينا» لقد أصبح الفعل المزيف Le faire faux رمزاً لواقعية جديدة في مقابل الفعل الحقيقي في الواقعية القديمة، مواجهات خرقاء، طعنات مدى أو طلقات نارية غير محكمة التصويب، انقطاع الفعل والقول عن الواقع حل محلّ المبارزات والمناظرات الحقيقية المتقنة في الواقعية الامريكية القديمة، لقد أجرى أوستاش Eust-ache كلاماً على لسان شخصية من شخصيات فيلم «ماما والمومس La maman et la putain»: كلما بدونا مزيفين هكذا. كلما مضينا بعيداً. الزيف هو العالم الآخر.

تحت ضغط هذا التزييف، تغدو كافة الصور كليشيهات، إما لأننا نبدي فيها الحماقة والخرق، وإما لأننا ندين فيها الاتقان الظاهر. إن الحركات الخرقاء لجنود القربينة لها علاقة بالبطاقات البريدية التي يصطحبونها معهم إلى الحرب والكليشيهات الخارجية، البصرية والسمعية ترتبط بكليشيهات داخلية أو نفسية. وبالنسبة للسينما الألمانية فإن آفاقها الجديدة تبشر بتطور هذا المبدأ الجديد تطوراً واسعاً: فقد ابتكر دانييل شميد Daniel schmid نوعاً من التباطؤ يقود إلى انشطار الشخصيات، كما لو كانت خارج ما تقوله وما تفعله. وهي تختار من بين الكليشيهات الخارجية تلك التي يجسدونها في دواخلهم، في استبدال أبدي بين الداخل والخارج، مثلما نشاهد في فيلم «La palama» وعلى الأخص في فيلم «ظلال الملائكة» حيث «اليهودي بإمكانه أن يكون فاشياً، والمومس يمكنها أن تكون قوّادة...»، في لعبة ورق تجعل كل لاعب، هو ذاته كرتاً، ولكن كرتاً ملعوباً من قبل آخر. إذا كان الأمر كذلك، فكيف لانصدق أن هناك مؤامرة عالمية تتّسع آفاقها، مشروع استعباد معمّم يمدّ ظلّه على كل موقع في هذا الفضاء اللامحدّد

L'espace quelconque، وينشر الموت في كل مكان؟ في أفلام غودار. «الجندي الصغير»، بيير والمجنون»، «صنُع في أمريكا»، «نزهة». يجري التأكيد على وجود مؤامرة مبهمة غاية في التعقيد. وأما ريفيت فإنه من خلال أفلامه: باريس تخصنا»، «جسر الشمال» «الراهبة» لايكف عن تلمّس مؤامرة عالمية توزّع الأدوار والأوضاع بنوع من لعبة الأوزة الشريرة L'oie maléfique.

ولكن إذا كان كل شيء هو كليشيهات، ومؤامرة تعمل على تبادل هذه الكليشيهات ونشرها، فليس ثمة من مخرج. على ما يبدو لنا إلا في سينما المحاكاة الساخرة La paradie، والاحتقار، مثلما أخذنا أحياناً على شابرول والتمان. ماذا كانت تعني، هذه الواقعيات الجديدة حينما تكلمت عن الاحترام، وعن الحب الضروريين اللذين رافقا ولادة الصورة الجديدة من دون أن تتخذ أي موقف نقدي سلبي أو ساخر، إن السينما قد انخرطت في أعلى حالة من حالات التأمّل والتفكير، وهي عاكفة على تعميق هذه الحالة وتطويرها. ونحن نجد لدى غودار صيغاً معبرة عن المشكلة: إذا ما أصبحت الصور كليشيهات، في الداخل كما في الخارج، فكيف نستخلص من كل هذه الكليشيهات صورة؟ «صورة صحيحة»، صورة ذهنية مستقلة؟ من مجموع الكليشيهات ينبغي إخراج صورة... بأي سياسة، وبأي نتائج؟ ماذا تعني صورة ليست كليشيه؟ أين تنتهي الكليشيه وأين تبدأ الصورة؟ ولكن إذا لم يكن للسؤال جواب مباشر فذلك عائد بالتحديد إلى أن مجموع الخصائص السابقة لاتشكل الصورة الذهنية الجديدة المطلوبة. إن الخصائص الخمس للصورة الذهنية تشكل غلافاً (بما في ذلك الكليشيهات المادية والنفسية)، وهي تمثل شرطاً لازماً خارجياً، ولكنها لاتشكل الصورة بالرغم من أن هذه الخصائص تجعلها ممكنة. وها هنا بالتحديد يمكن أن نقيّم التشابه والاختلاف مع هيتشكوك. لقد أمكن للموجة الجديدة أن تأخذ بحق اسم الهيتشكوكية- الماركسية. أكثر من أن تتسمى بـ الهيتشكوكية- الهاوكسية. ومثل هيتشكوك، أراد الجميع التوصل إلى صور ذهنية. ولكن بينما رأى هيتشكوك في هذه الصورةنوعاً من تتمةّ، ينبغي لها أن تمتد وتكمل المنظومة التقليدية (إحساس- فعل- عاطفة) فإن رواد الموجه الجديدة قد كشفوا فيها عن حاجة تكفي لكسر المنظومة بأكملها، وإلى قطع الاحساس عن امتداده الحركي، و قطع الفعل عن الخيط الذي يوحّده مع

الوضع، وقطع العاطفة عن الالتحام أو عن الانتماء إلى الشخصيات. إن الصورة الجديدة لن تكون إذن إكمالاً للسينما وإنما تحولاً وتبدلاً. وعوما كان هيتشكوك يرفضه باستمرار. ينبغي أن نتطلع إلى الاتجاه النقيض. ينبغي أن لاتكتفي الصورة الذهنية بنسج مجموع من الإضافات، ولكن بأن تشكل ما هية جديدة. ينبغي لها أن تصبح بحق فكراً ومفكراً. وحتى لو كان عليها من جراء ذلك أن تصبح «صعبة». ثمة شرطين آخرين: من جهة. سنفترض هذه الصورة وستطالب، بتأزيم الصورة- الفعل، والصورة- الإحساس، والصورة- العاطفة، مع احتمال الكشف عن «كليشيهات» في كل مكان. من جهة أخرى. فإن هذه الأزمة ستكون شرطاً سلبياً لانبثاق الصورة الجديدة المفكرة، حتى لو اقتضى ذلك البحث عنها فيما وراء الحركة.

الفهرس

١٩٩٧/١٠/١ط٣٠٠٠

فتح الفيلسوف والباحث الفرنسي الراحل جيل دولوز أبواباً ونوافذ كانت مغلقة بين الفكر الفلسفي والفن السينمائي، واستعرض أفكاراً وآراء وأفلاماً في تحليل فلسفة الصورة، أوالصورة- الحركة.

وهو لايتوقف عند مقارنة السينمائيين الكبار مع الرسامين والموسيقيين والمعماريين الكبار، وانما يقارنهم بالمفكرين الكبار، فالسينمائيون الكبار طرحوا أفكاراً من خلال الصورة- الحركة، والصورة- الزمن.

إن السينما لم تكن أقل اسهاماً من غيرها في تاريخ الفن والفكر، فكل واحد منا يحمل عنها ذكرى خاصة، تأثراً أو احساساً.

هذا الكتاب يمثل الجزء الأول، مستقلاً، تحت عنوان «الصورة- الحركة»، وعسى أن نستطيع تقديم الجزء الثاني، مستقلاً، وهو بعنوان الصورة- الزمن.

طبع في مطابع وزارة الثقافة
دمشق ١٩٩٧
سعر النسخة داخل القطر
١٩٠ ل.س
في الأقطار العربية مايعادل
٣٨٠ ل.س